ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

Herausgegeben von

Max Seiffert • Johannes Wolf • Max Schneider

FÜNFTER JAHRGANG 1923

Inhalt

Die ältesten Denkmäler mensural notierter Musik in der Schweiz[1])

Von

Jacques Handschin, z. Zt. St. Gallen, vormals St. Petersburg

Die ältesten in der Schweiz befindlichen Denkmäler mensural notierter Musik dürften die Hss. 218 und A 421 alias A 471[2]) der Berner Bongarsiana (jetzt Stadtbibliothek) sein. Es handelt sich um Denkmäler französischer Kunst, welche uns dank bernischem Sammeleifer erhalten sind. Den beiden Hss. kommt ein sehr verschiedenes Maß musikgeschichtlicher Bedeutsamkeit zu.

Bern 218 ist ein schön geschriebener, reizvoll ausgestatteter Band mit poetischen Werken des Dichterkomponisten Guillaume de Machaut; wie am Schluß vermerkt, wurde die Hs. im Jahre 1371, also noch zu Lebzeiten Machaut's von einem gewissen Guiot aus Sens fertiggestellt (vgl. Hagen's Catalogus S. 269). Die Hs. ist nicht vollständig, stellenweise fehlen Blätter. Musikstücke finden sich nur als Einlagen in ein größeres allegorisches Lehrgedicht, überschrieben »Remede de fortune«, in dem Machaut eine breite Auseinandersetzung über Amour und Fortune mit dichterischem Geschick in die Erzählung eines persönlichen Liebeserlebnisses verwebt; auch das Erscheinen der Musikeinlagen ist durch den Fortgang der Erzählung motiviert. Andere Hss., in denen das Poem vollständig überliefert ist, zeigen, daß die Zahl der Einlagen — deren Musik, ebenso wie der Text, selbstverständlich von Machaut stammt — sieben ist; dieselben sind teils ein-, teils mehrstimmig[3]), doch haben auch die mehrstimmigen Kompositionen nur eine Text- (d. h. Gesangs-) Stimme. In der Berner Hs. fehlen nun 2 der Einlagen ganz (sie müssen auf den fehlenden Blättern gestanden haben), und von den übrigen 5 sind 3 nur dem Text nach und nur 2 mit Musik überliefert; es sind dies mehrstimmige Balladen. Aber auch die Musik dieser Stücke bietet die Hs. in reduzierter Form; während beide ursprünglich 4-stimmig sind, erscheint die eine in 3-, die andere nur in 2-stimmiger Gestalt, also mit Weglassung von 1 bezw. 2 Stimmen. Es scheint demnach, daß unsere Hs. auf einen Liebhaber berechnet war, der auf die Musik wenig Wert legte oder dessen Aufführungsmittel beschränkte waren.

[1]) Vortrag, gehalten bei der Tagung der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft in Zürich den 16. Oktober 1921.

[2]) Die Doppelsignatur erklärt sich durch ein Versehen. In Hagen's Catalogus codicum bernensium ist die Hs. sogar zweimal unabhängig voneinander beschrieben.

[3]) Vgl. J. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation I, 157 f.

In der 2-bändigen Ausgabe der Dits Machaut's, welche E. Hoepffner 1908 unter dem Patronat der »Société des anciens textes français« veranstaltete, steht das Remede de fortune im 2. Bande (vgl. ebenda die Besprechung des Werkes in der Einleitung). Im Anhang des Bandes gibt F. Ludwig die 7 Musikstücke mit Benützung der Lesarten aller Hss. in Übertragung wieder; eines derselben, das 1-stimmige Virelai Dame a vous sans retollir war übrigens bereits auf Grund einer Übertragung Bottée de Toulmon's in Ambros' Musikgeschichte abgedruckt worden. Es sei hier nicht weiter auf die Stücke eingegangen, sondern nur bemerkt, daß sie nicht nur deswegen von Interesse sind, weil sie von Machaut stammen, sondern auch, weil der Autor mit ihnen augenscheinlich die Absicht verband, sowohl in textlicher als in musikalischer Beziehung eine Art Musterbeispiele der verschiedenen von ihm gepflegten Formen der Lyrik zu geben. Da die Stücke speziell als Einlagen des Poems geschaffen sind, könnte man sie datieren, wenn man die Entstehungszeit des letzteren wüßte, doch scheint die Frage dieses Zeitpunktes noch strittig zu sein[1]).

Besteht das musikgeschichtliche Interesse der besprochenen Hs. nur darin, daß sie einige Lesarten für 2 auch anderweitig überlieferte Stücke bietet, so enthält die zweite der eingangs erwähnten Hss. fast nur Musik, die sonst nicht erhalten ist. Es handelt sich leider nur um ein Fragment, um die Schutzblätter des Bandes A 421 (bezw. A 471). Dieses Fragment wurde in der musikalischen Litteratur bisher nur von J. Wolf[2]) auf Grund der Angaben eines auswärtigen Korrespondenten kurz besprochen. In philologischen Kreisen war die Existenz desselben dagegen bereits seit 1886 bekannt[3]), da in diesem Jahre L. Delisle und P. Meyer im »Bulletin de la société des anciens textes français« eine Beschreibung der Hs. und einen Abdruck der Texte lieferten[4]).

Den Hauptinhalt des Bandes bildet ein 76 Blätter umfassendes Missale oder Meßbuch (Gebete und Choralgesänge), welches einschließlich des ihm vorangestellten Inhaltsverzeichnisses im XIII. Jahrh. geschrieben ist, aber einige spätere Einschaltungen enthält. Wie Delisle aus der am Ende befindlichen Aufzählung von Heiligen schließt, dürfte das Missale in der Normandie zusammengestellt worden sein. Die uns interessierenden Schutzblätter, von denen sich je 2 hinten und vorn befinden, sind, wie es oft vorkommt, dem Bestande einer andern, kassierten Hs. entnommen, und wir müssen froh sein, daß sie dem Format (16 × 25 cm) nach zum Missale paßten, da sie sonst wohl erbarmungslos zerschnitten worden wären. Die Schriftzüge des Fragments weisen nach P. Meyer

[1]) Hoepffner (I, S. XXVIII; II, S. II) macht die Angabe „vor 1342", womit die vollkommene Reife von Machaut's Können in eine auffallend frühe Periode verlegt wäre. Dagegen macht V. Chichmaref in seiner (unter dem Patronat der Petersburger Historisch-philologischen Fakultät 1909 in Paris erschienenen) 2-bändigen Ausgabe sämtlicher lyrischen Gedichte Machaut's I, S. LXXVIII die Angabe „vor 1357". Beiläufig sei darauf hingewiesen, daß die Ausgabe Chichmaref's nicht nur alle von Machaut komponierten lyrischen Texte (auch die der Motetten), sondern in der Einleitung die bisher ausführlichsten biographischen Angaben über den Meister enthält.

[2]) Geschichte d. Mensuralnotation I, 210 f.

[3]) Den Hinweis darauf verdanken wir F. Ludwig, Sammelbände VI, 599.

[4]) Nachtrag (25. XI. 1922). In letzter Stunde können wir noch auf das unmittelbar bevorstehende Erscheinen einer Reproduktion von 4 Seiten des Fragments (f. 18 v., 19 r., 22 v., 23 r.) im 9. Heft von J. Wolf's Musikalischen Schrifttafeln hinweisen.

in das ausgehende XIV. Jahrhundert. Auf dasselbe Jahrhundert deutet entschieden die Notation[1]).

Die 4 Schutzblätter sind, wie das Missale, von Pergament. Sie tragen noch die alte Foliierung der Hs., zu der sie einst gehörten; wir sehen am Anfang des Bandes f. 18 und 23, am Ende f. 19 und 22. Die beiden ersteren Blätter sind aus einem Stück, ebenso die letzteren; denken wir uns die ursprüngliche Reihenfolge hergestellt und die dazwischen fehlenden, wohl gleichfalls ein Stück bildenden f. 20 und f. 21 hineingelegt, so ergäbe sich ein Heft von 3 Doppelblättern. Da auf f. 23 v. eine unbeendigte Komposition abbricht, muß die Hs. mehr als 23 Blätter enthalten haben.

Auf f. 23 r., d. h. auf der Vorderseite des zweiten Vorsetzblattes steht eine lateinische Notiz in Schriftzügen, die etwa auf die 1. Hälfte des XV. Jahrh. deuten; sie lautet in Übersetzung: „Dies Buch gehört dem Frater Thomas Drouet aus dem Kloster von Lisieux, vom Predigerorden, und es gab es ihm der Frater Johannes Silvestris, Doktor der Theologie, als Bezahlung für einen gewissen Rotulus mit der Geschichte von Enoch und Elia und für anderes, was er für ihn geschrieben (d. h. kopiert) hatte". Man könnte fragen, ob der Mönch als Bezahlung für seine Arbeit das bereits zwischen die Schutzblätter gebundene Missale oder aber die Hs., der die Schutzblätter früher angehörten, erhielt. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß es das Missale war, denn die Schutzblätter enthalten weltliche Lyrik, und eine Hs. solchen Inhalts eignete sich weniger zum Geschenk eines Doktors der Theologie an einen anderen Mönch (auch erscheint es natürlicher, daß der Besitzervermerk, wie es der Fall ist, auf dem 2. Vorsetzblatt und nicht, wie es sonst der Fall wäre, auf der 45. Seite steht). Ist dem so, so hieße dies, daß Missale und Schutzblätter bereits im XV. Jahrh. zusammengebunden waren, daß die Mutter-Hs. der letzteren bereits damals kassiert war. Da nun der Ort Lisieux im jetzigen Departement Calvados, d. h. in der Normandie liegt, in welcher nach Delisle's Vermutung das Missale zusammengestellt wurde, so ergäbe sich, daß letzteres vermutlich vom XIII. bis zum XV. Jahrh. in der Normandie blieb. Da ferner, wie vorausgreifend erwähnt sei, auch die kassierte weltliche Hs. nordwest- oder nordfranzösischen Ursprungs gewesen zu sein scheint, so hatte dieselbe wohl keine große Ortsveränderung vorzunehmen, um mit dem Missale zusammenzutreffen. Ein weiterer Schluß wäre, daß im XV. Jahrh. ein Missale des XIII. noch im Gebrauch war oder wenigstens als Gegenstand von Wert betrachtet wurde, während eine weltliche Hs. vom Ende des XIV. Jahrh. bereits außer Gebrauch gesetzt war. Doch läge hierin nichts Erstaunliches; im Gegenteil böte ein solches Schicksal der Teile unserer Hs. eine hübsche Illustration des Gegensatzes zwischen der Konstanz kirchlich-liturgischer

---

[1]) An speziellen Zügen der Notation, welche im Zusammenhang mit J. Wolf's Gesch. d. Mens. Interesse erregen, seien genannt: 1. die Imperfektion am Anfang von Il n'est, welche dem von Wolf I, 183 f. aus der Periode unmittelbar nach Machaut angeführten „krassen" Fall entspricht; 2. das Wiederholungszeichen in Form zweier Vertikalstriche mit je 2 Punkten auf beiden Seiten in Donne moy, welches sich auch in dem von J. Wolf, Handbuch der Notationskunde I, 347 f. wiedergegebenen Stück von Joh. Cesaris findet und zur Ergänzung der Gesch. d. Mens. I, 90 gebotenen Darstellung dienen könnte; 3. gleichfalls in Donne moy die zwei in das Erhöhungszeichen gesetzten Punkte (zur Frage von deren Bedeutung s. Gesch. d. Mens. I, 176 ff. und 378, sowie F. Ludwig, Sammelb. VI, 606).

Bräuche und dem fieberhaft raschen Aufeinanderfolgen, dem Einanderverdrängen von Stilperioden, welches für die weltliche Mehrstimmigkeit so charakterist'sch ist.

Nehmen wir kurz Inventar vom Bestande des Fragments. Zum Verständnis des Folgenden sei vorausgeschickt, daß die Tonsätze in Chorbuchform nicht notiert sind. Ferner ist folgendes im Auge zu behalten: Da es sich um die fixen französischen Liedformen handelt, in denen Teile der Musik — sei es mit neuem oder nach Refrainart mit demselben Text — wiederholt werden, ist die Musik nicht ganz ausgeschrieben; wir sehen in jedem Fall einen Anfangsteil, in welchem Text und Musik zusammen notiert sind, und daneben eine Textfortsetzung, einen Textrest, der nach dem Gesetz der jeweiligen Form mit Elementen der voranstehenden Musik zu verbinden ist. Von den aufeinanderfolgenden Stimmen ist in allen Fällen außer einem nur die erste, welche zugleich die oberste ist, textiert. Der Textrest folgt in der Regel hinter der letzten Stimme; manchmal allerdings sehen wir ihn schon zwischen die Notenzeilen der 2. oder 3. Stimme hineingedrängt, was uns aber nicht dazu verleiten darf, ihn als zu diesen Stimmen gehörig anzusehen.

Da wir nur zweimal die Rückseite eines Blattes zusammen mit der folgenden Vorderseite haben, besitzen wir nur 2 Stücke vollständig, das 3-stimmige Virelai Fist on (f. 18 v./19 r.) und die 3-stimmige Ballade Il n'est (f. 22 v./23 r.). Wir werden zu diesen Kompositionen noch zurückkehren. Sodann haben wir zweimal eine Rückseite ohne die folgende Vorderseite (f. 19 v. und 23 v.). Auf der ersteren befinden sich die Textstimme und ein Teil des Tenors einer Komposition, deren Text mit Quant si beginnt. Unter den Tenornoten steht anschließend an die Bezeichnung „Tenor" die Notiz „Totum ut est integre cantetur si quodlibet post abrevietur" — offenbar ein Kanon, der beim fragmentarischen Zustand des Stücks nicht leicht zu enträtseln ist und sich möglicherweise auf die Art bezieht, wie aus dem Tenor die 3. Stimme abzuleiten wäre. Unmittelbar hieran schließt sich die Textfortsetzung, welche, obwohl sie sich unterhalb der Notenzeilen des Tenors befindet, mit dieser Stimme nichts zu tun hat; auch sie hat auf der Seite nicht ganz Platz gefunden. Auf f. 20 r. muß also der Schluß des Tenors und derjenige des Textes gestanden haben; eine 3. Stimme, ein Contratenor war nicht notiert, falls er wirklich vermittels des Kanons aus dem Tenor gewonnen werden sollte [1]). Bei alledem ist immerhin zu erkennen, daß das Stück ein Rondeau war. Auf f. 23 v. haben wir wieder die Textstimme und den Tenorbeginn einer Komposition. Die Anfangsworte heißen Dedens mon cuer. Der Schluß des Tenors sowie wahrscheinlich ein Contratenor und der Textrest müssen auf f. 24 r. gestanden haben. Es ist zu erkennen, daß es sich um eine Ballade handelt. Übrigens ist dies die einzige nicht anonyme Komposition; der an der Spitze stehende Name ist Grimache — ein Name aus der Zeit bald nach Machaut, der auch in andern Hss., so in derjenigen von Chantilly vertreten ist [2]). Schließlich haben wir zweimal Vorderseiten ohne die voranstehenden Rückseiten (f. 18 r. und 22 r.).

---

[1]) Dafür, daß eine 3. Stimme nicht notiert war, dürfte gerade sprechen, daß die Textfortsetzung schon unter die Notenzeilen der 2. Stimme gesetzt ist; daß andererseits das Stück nicht ein 2-stimmiges war, ergibt sich aus der Musik.

[2]) Vgl. J. Wolf, Gesch. d. Mens. I, 329 und 334.

Wie zu erwarten, stehen hier Schlüsse von Stücken. Auf f. 18 r. sehen wir den Schluß des Tenors, den Contratenor und dahinter den Textrest einer Komposition, deren Textstimme mit dem größeren Teil des Tenors sich auf f. 17 v. befunden haben muß; dem Textrest nach zu urteilen war das Stück ein Virelai, und das Anfangswort des Textes hieß Or. Auf f. 22 r. haben wir die zweite Hälfte des Tenors, den Contratenor und den Textrest eines Stücks, dessen Textstimme mit dem Anfang des Tenors auf f. 21 v. gestanden haben muß; die Form war die der Ballade; die 2. Strophe des Textes beginnt mit Du tout me hes.

Nun reichen bei solcher Anordnung die Schlüsse der auf einer Rückseite beginnenden Stücke nicht immer bis ans Ende der folgenden Vorderseite. Manchmal bleibt hier noch freier Raum, der bei der Kostbarkeit des Materials zur Ausnützung reizen mußte. Wir sehen in einem Fall den Schluß eines Stückes bis an das Ende der Vorderseite reichen (f. 22 r.). In einem andern Fall war der übriggebliebene Raum nicht groß genug, um eine musikalische Ausnützung zu verlohnen, und hier trug dann eine spätere Hand den bereits angeführten Besitzvermerk ein (f. 23 r.). In den zwei übrigen Fällen jedoch (f. 18 r. und 19 r.) finden sich hinter den Schlüssen der nebenstehend begonnenen Komposition noch musikalische Einträge. Der kleinere Raum befindet sich auf f. 18 r. Hier hat nur der Contratenor eines Stücks, und auch dieser nicht ganz Platz gefunden. Die Zugehörigkeit der Stimme ist durch die Überschrift „Contratenor de Virtutibus" bezeichnet, aus der sich ergibt, daß der Text des Stückes mit Virtutibus begann (beiläufig gesagt, wäre dies der einzige nicht französische Text des Fragments). Auf dem größeren freigebliebenen Raum f. 19 r. haben die 1., die 2. und der Anfang der 3. Stimme eines Stückes Platz gefunden. Dieses Stück nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als alle 3 Stimmen textiert sind, und zwar haben sie verschiedenen Text (1. Stimme Donne moy, 2. Stimme J'oy les cles, 3. Stimme Alons comenchier). Zugleich ist dies, soviel wir wissen, die einzige Komposition, die auch anderweitig vorhanden ist, nämlich in den Fragmenten von Cambrai [1]). An der Spitze des Stücks, wo vielleicht der Komponistenname stand, sehen wir eine Rasur; der letzte radierte Buchstabe ist als y zu erkennen. Inbezug auf die Form zählt Ludwig das Stück zu den Virelais [2]).

Es erscheint somit klar, daß zuerst diejenigen Stücke eingetragen wurden, welche oben auf einer Rückseite beginnen, und sodann der auf Vorderseiten übriggebliebene Raum benützt wurde, um Bruchstücke einzutragen, welche sich wahrscheinlich gegenseitig ergänzten. Beide Kategorien von Stücken sind von derselben Hand geschrieben; ja man könnte daraus, daß manchmal der Textrest des auf der Rückseite beginnenden Stücks zwischen den Notenzeilen der 2. oder 3. Stimme untergebracht ist, schließen, daß schon von vornherein die Absicht bestand, mehr

---

[1]) Vgl. F. Ludwig, Sammelb. VI, 599.

[2]) Nachtrag (5. XII. 1921). In dem soeben erschienenen 43. Band der Gesellschaft für romanische Literatur (1921) „Rondeaux, Virelays und Balladen, herausgegeben von F. Gennrich, Bd. I" ist diese Komposition auf S. 50 ff. abgedruckt; offenbar sind die Lesarten beider Hss., der Berner und derjenigen von Cambrai benützt, diejenigen der ersteren jedoch, sofern sie verworfen wurden, nicht angegeben, was vielleicht der 2. Band nachholen wird. Beiläufig sei bemerkt, daß wir das Erhöhungszeichen im 5. Takt nicht auf g, sondern auf die drittnächste Note f beziehen möchten. Gennrich disponiert das Stück als Rondeau.

Raum für allfällige Nachträge zu lassen. Immerhin scheiden sich Nachträge und ursprünglicher Bestand in unverkennbarer Weise voneinander. Sehen wir von den Nachträgen ab, so steht auf f. 18 r. der Rest eines Virelai, f. 18/19 ein Virelai, f. 19 v. der Beginn eines Rondeau, f. 22 r. der Rest einer Ballade, f. 22/23 eine Ballade, f. 23 r. der Beginn einer Ballade. Es scheint somit, daß der ursprüngliche Bestand der Hs. streng nach Formen geordnet war (allerdings hätten dabei die Rondeaux höchstens 4 Seiten eingenommen). Hiervon scheiden sich die Nachträge, indem es sich in dem einen Fall um ein Stück mit lateinischem Text handelt, das, wie aus dem Bruchstück zu sehen, kaum in einer von jenen Formen komponiert war, im andern Fall um jenes Stück mit 3 Textstimmen.

Wie es scheint, waren alle Stücke unseres Fragments 3-stimmig. Dem Textinhalt nach überwiegen Liebeslieder, doch finden wir auch eine nüchterne Betrachtung über vernünftige Lebensführung (Il n'est). Die nachgetragene Komposition mit den drei zugleich erklingenden Texten ist eine anmutige ländliche Szene. Daß hier von Schafzucht und Käse (der weniger rar als Brot zu sein scheint) die Rede ist, deutet vielleicht darauf, daß dieses auch in Cambrai erhaltene Stück normandischen oder wenigstens nordfranzösischen Ursprungs ist. Zugleich weist der Text dieses Stücks als einziger des Fragments eine mundartliche Form auf, welche picardisch ist, aber auch in der Normandie möglich gewesen sein dürfte (comenchier, douche, daneben allerdings auch douce). Diese Form tritt nur noch in dem einem anderen Stück vorangestellten Komponistennamen auf (G r i m a c h e). Demgemäß wird es vielleicht erlaubt sein anzunehmen, daß der Hauptbestand der Sammlung, d. h. die jeweilen auf einer Rückseite beginnenden Stücke zwar dem allgemein-französischen Repertoire entnommen, aber irgendwo im Norden zusammengestellt und durch Nachträge ergänzt wurden, die mindestens zum Teil örtlicher Provenienz waren.

Es wäre verlockend, würde aber zu weit führen, wollten wir alle die auf die Interpretation der Musik des 14. Jahrhunderts bezüglichen ästhetischen und technischen Fragen berühren, die der Inhalt der Berner Hs. klären hilft. Versuchen wir nur kurz, ihn historisch einzuordnen. Es handelt sich um eine Sammlung aus der Zeit bald nach Machaut (welcher wahrscheinlich 1377 starb). Diese Periode französischer Musik war bisher hauptsächlich durch die in J. W o l f's Geschichte der Mensuralnotation veröffentlichten Beispiele bekannt, aus denen sich das Bild einer höchst komplizierten, beinahe spekulativen Kunst ergibt.[1]) Demgegenüber erscheinen unsere Stücke wesentlich einfacher und zugänglicher, obgleich sie in unverkennbarer Weise dieselben Formen, dieselbe Kompositionsgattung vertreten. Es zeigt sich also, daß der spezifische französische Kompositionsstil des 14. Jahrhunderts, den, so viel wir wissen, Machaut prägte, sich in der an diesen Meister anschließenden Periode in eine krausere und eine schlichtere Abart schied, — eine Scheidung, die wir übrigens schon im Werke

[1]) G u i d o, Joh. C u v e l i e r; dazu kommen noch einige Italiener, welche im Fahrwasser des französischen Kompositionsstiles segeln (Phil. de C a s e r t a, Z a c h a r i a s, Conr. de P i s t o r i o, Barth. de B o n o n i a). Daß übrigens Wolf's Auswahl diese Seite des Bildes so stark hervortreten läßt, erklärt sich hauptsächlich durch die Art des von ihm behandelten Themas, denn notationsgeschichtlich Interessantes bieten in erster Linie die komplizierteren Werke.

von Machaut selbst angedeutet sehen. Innerhalb beider Richtungen ließe sich ein Anknüpfen an Machaut bis in Einzelheiten hinein feststellen.[1])

Die beiden Kompositionen, welche wir wiedergeben, sind die einzigen im Fragment vollständig erhaltenen. Zur Erläuterung ihrer musikalisch-poetischen Form diene folgendes. Das erste Stück gehört zur Kategorie der Virelais, für welche Machaut — wie es scheint, ohne nachhaltigen Erfolg — die Bezeichnung chanson balladée einführen wollte. Text und Musik sind also nach folgendem Schema disponiert:

a (6) I
b (3) II
c (3) II
d (6) I
a (6) I[2])

a = I ist der Refrain. An und für sich könnten hierauf noch weitere Strophen nach dem Schema:
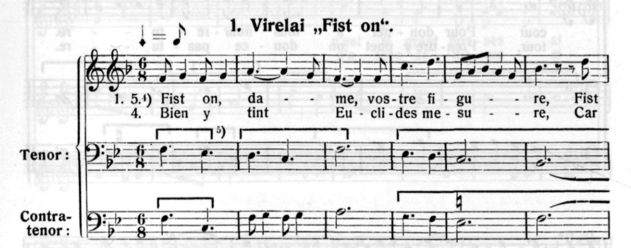
e (3) II
f (3) II
g (6) I
a (6) I
usw.

folgen, doch hat unser Stück nur eine Strophe. Das zweite Stück ist eine Ballade, die Disposition also folgende:

a	(2)	I	e	(2)	I	h	(2)	I
b	(2)	I	f	(2)	I	i	(2)	I
c	(2)	II	g	(2)	II	k	(2)	II
d	(2)	III	d	(2)	III	d	(2)	III

d = III ist der Refrain.[3])

1. Virelai „Fist on".
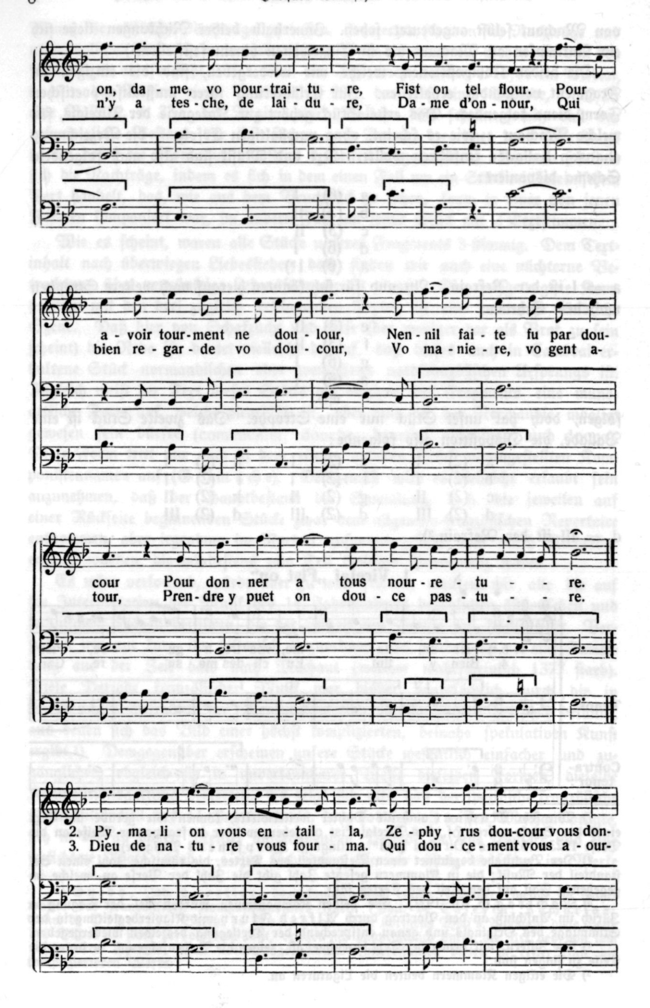


[1]) Wie sehr Machaut auch als Dichter weiterwirkte, können wir gerade am Text eines der Stücke unsrer Hs., des Virelai Fist on sehen, welcher in frappanter Weise an die Verse 1523—1536 des „Dit dou lyon" anklingt (s. Hoepffner's Ausgabe).
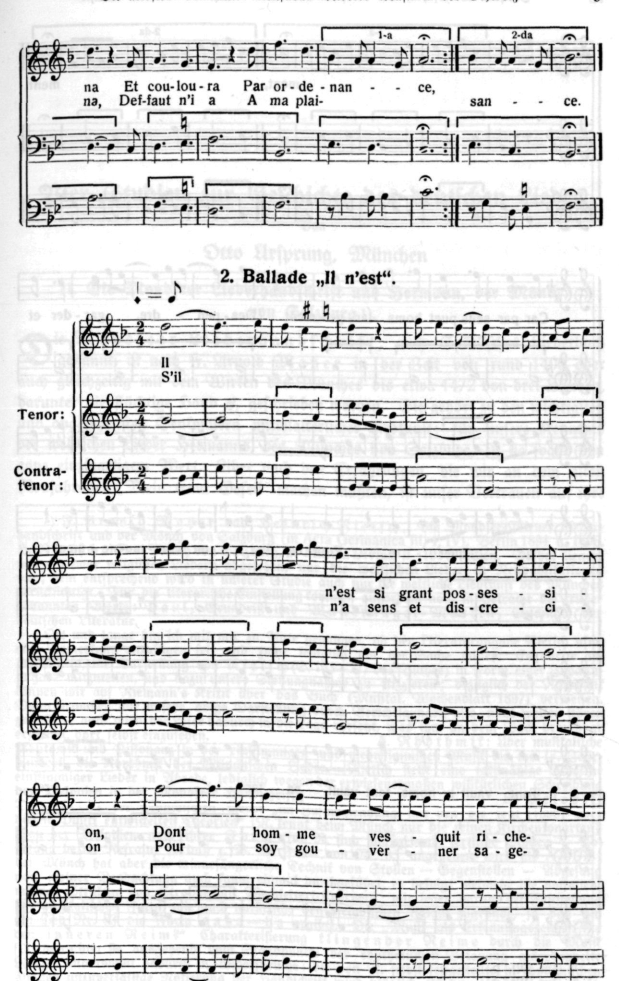
[2]) Der Buchstabe bezeichnet einen Bestandteil des Textes, die römische Zahl einen Bestandteil der Musik; die in Klammern gesetzte Zahl gibt die Zahl der Verse an, welche im gegebenen Fall auf den Teil des Textes fällt.
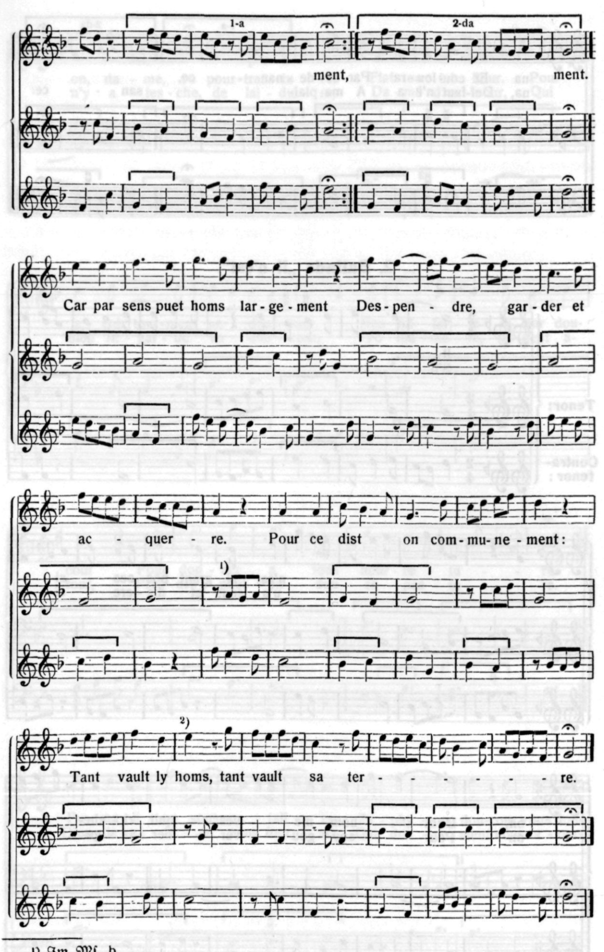
[3]) Nachtrag (5. XII. 1921). Die beiden Kompositionen wurden bei der Tagung in Zürich im Anschluß an den Vortrag durch Alfred Flury mit Klavierbegleitung in der Stimmlage des Originals und genau entsprechend der Textlegung desselben wiedergegeben.

[4]) Die Ziffern, mit denen der Text bezeichnet ist, zeigen die Reihenfolge an, in denen die Teile zu singen sind.

[5]) Die eckigen Klammern deuten die Ligaturen an.


on, da - me, vo pour-trai tu - re, Fist on tel flour. Pour
n'y a tes-che, de lai - du - re, Da - me d'on - nour, Qui
a - voir tour-ment ne dou lour, Nen-nil fai - te fu par dou-
bien re gar de vo dou - cour, Vo ma nie - re, vo gent a-
cour Pour don - ner a tous nour - re tu - re.
tour, Pren - dre y puet on dou - ce pas - tu - re.
2. Py - ma - li - on vous en tail - la, Ze - phy - rus dou-cour vous don-
3. Dieu de na - tu - re vous four - ma. Qui dou - ce - ment vous a - our-


1-a
2-da
na Et cou-lou-ra Par or-de-nan - - - ce,
na, Def-faut n'i a A ma plai- san - - - ce.
2. Ballade „Il n'est".
Il
S'il
Tenor:
Contra-
tenor :
n'est si grant pos-ses - si -
n'a sens et dis-cre - ci -
on, Dont hom-me ves - quit ri-che-
on Pour soy gou - ver - ner sa-ge-



1) Im Ms. b.
2) Im Ms. d.

Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes

Von

Otto Ursprung, München

II. Die Mondseer Liederhandschrift und Hermann, der Münch von Salzburg [1]).

Die Mondseer Liederhandschrift, auch Spörl'sches Liederbuch genannt, ist nach F. Arnold Mayer in der Zeit von rund 1400 oder auch gleichzeitig mit dem Wirken des Münches bis etwa 1472 von drei Händen, darunter die flüchtige Hand β, geschrieben worden. Sie gehört zu den wichtigsten und angesehensten Denkmälern mittelalterlicher Liedkunst; für unsere Kenntnis der weltlichen Lieder Hermanns, des Münches von Salzburg, ist sie sogar von ganz einzigartigem Wert. Aber nach den Erfahrungen, die wir an dem alten Neujahrslied „Mein traut Gesell" machen mußten, ist unser Vertrauen auf ihre

[1]) F. Arnold Mayer und Heinrich Rietsch, Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg (in Acta Germanica III, 4, IV), Berlin 1894 u. 1896. H. Rietsch, Der Mönch von Salzburg, in Musica Divina II (1914) Wien. Bisher liegen, von ein paar religiösen Liedern abgesehen, nur die weltlichen Lieder in Neupublikationen vor; dem entsprechend wird in unserer Studie auch nur die weltliche Liedkunst des Münches berücksichtigt. Für die literarische Einstellung kommen außerdem noch in Betracht die früher genannten Werke: Paul, Grundriß und Wackernagel-Martin, Geschichte der deutschen Literatur.

Oft und lange bin ich mit mir zu Rate gegangen, ob der Literaturangabe Rietsch usw. eine Bemerkung anzufügen sei, und zwar lediglich um der Sache willen. Es dürfte am besten sein, die Darstellung von Rietsch (S. 163—217 des Buches) in Form einer Inhaltsangabe mitzuteilen, und dazu unsere Stellungnahme zu skizzieren; bezüglich der Rhythmik können wir auf Riemann's Kritik über das Buch (Musikal. Wochenblatt 1897) verweisen. Dann brauchen wir unsere obige Darstellung durch Berichtigungen usw. nicht weiter stören zu lassen; auch wird der Leser dadurch in die Lage versetzt, was ihm an dem Buch brauchbar erscheint, dort selbst einzusehen. A. Rhythmik: Über musikalische Rhythmik und Dissonanz in der einstimmigen und mehrstimmigen Musik bis ins 17. Jahrhundert, die Rhythmik der Münchischen Lieder. [Rietsch stellt eine taktmäßige Struktur einstimmiger Lieder in Abrede, lediglich wegen der erwiesenermaßen willkürlichen Schreibung der Melodien in der Mondseer Handschrift.] B. Melodik: Tonalität der Münchischen Lieder „im Zusammenhang mit den bis jetzt [1896] über diesen Punkt entwickelten Theorien" [R. kennt beim Münch nur die reinen Kirchentonarten]. Bau der Melodien nach ihrer Form [für R. sind maßgebend textliche Stollen — Abgesang bezw. Refrain, so daß z. B. die Form von Nr. 83 angegeben wird als AABB; der Münch hat aber die minnesängerliche Technik von Stollen — Gegenstollen — Abgesang nach meiner Beobachtung auch kaum einmal durchgeführt, er befolgt vielmehr die volksliedmäßige Struktur von Strophe mit Wechseltext-Kehrvers; wir legen darum der Feststellung der musikalischen Form, wie auch natürlich, den melodischen Ablauf zugrunde, so daß sich am Lied Nr. 83 die Form aaba—ba ergibt]. Die „Musik als Erkennungszeichen für den inneren Reim?" Charakterisierung klingender Reime durch die Musik [R. betrachtet sie ausgehend vom Standpunkte der rhythmischen Betonung als „doppelte Länge" und kommt dadurch in Widersprüche: die von R. selbst festgestellte, in rhythmischen Dingen unzuverlässige Notierung der Handschrift wird plötzlich als beweiskräftig behandelt;

Zuverlässigkeit bedenklich erschüttert worden; wir messen sie mit prüfendem Blick, trotz der in vielen Punkten anerkennenswerten Bearbeitung, welche ihr besonders F. Arnold Mayer hat angedeihen lassen.

Literarisch vertritt die Mondseer Handschrift jene „Zeit, wo sowohl der dichtende Ritter dem Volkston sich fügte, als auch der dichtende Mönch den Ton des Minneliedes traf", die Zeit der „bürgerlichen Mischpoesie" [1]). Die Quelle fließt aber nicht rein. In den Liedertexten geht es nicht ohne Störungen ab, da und dort fallen z. B. Verszeilen aus dem metrischen Schema. Bei näherem Zusehen stellt sich heraus, daß formelhafte Wendungen, Flickwörter, vereinzelt auch Auslassungen, namentlich aber modehafte Ausdrücke der „hôvescheit" [2]) die Störefriede sind. Unter den textlichen Veränderungen leiden natürlich auch die Melodien. Seltener sind Melodietöne neu eingefügt; häufig aber kommen Tonspaltungen vor, welche dann das Gleichgewicht im melodischen Aufbau empfindlich stören und solche Gesangsstellen einem Psalmodieren nähern, wie wir es an den Meistersingern bestens kennen. Diese Einschiebungen sind in der Handschrift vielfach in denselben Notenwerten eingetragen wie die ursprünglichen Melodietöne. Da müssen wir also auch die Notenschrift etwas genauer unter die Lupe nehmen. Sie ist in der Setzung der Vorzeichen

---

dann aber widerspricht ihm der innere Bau der Melodien: eine mensurierte Dehnung zur doppelten Länge würde die ganze erwiesenermaßen taktmäßige Struktur der Melodien sprengen. Die Aufstellung von Rietsch ging, wenn auch zuweilen mit Fragezeichen versehen, in einige Werke der germanischen Philologie über; darum sei sie mit Nachdruck richtig gestellt. Eine Untersuchung vom melodischen Standpunkt aus (Distinktionen) würde übrigens auch nicht nennenswerte Resultate erzielen (einen Spezialfall s. u. zu Lied Nr. 19). Bei den Eigenwilligkeiten des Münches ist diese Fragestellung überhaupt wenig ergiebig]. Die „wortlosen Tonreihen" [als Vokalmelismen, nicht als instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele aufgefaßt!]. Syllabische Behandlung des Textes.
C. Musikgeschichtliche Stellung der Lieder. Das Alter der Lieder [R. glaubt an eine Entstehungsfolge, zuerst einstimmige Lieder, dann „die Melodien mit pumhart und kchůhorn", schließlich „dy trumpet" und „Ain enpfahen", m. a. W. an eine Entwicklung des Münches vom einstimmigen, rein vokalen Liedstil über das vokale Lied mit rein instrumentaler Gegenstimme zur vokalen Zweistimmigkeit. Indes gehen doch die drei Kompositionsarten neben einander her und bezeichnen keinesfalls drei aufeinander folgende Stadien des liedtechnischen Fortschrittes. Nur das läßt sich vertreten: die Lieder, in denen er sich vom Neujahrlied Mein traut Gesell mehrfach beeinflussen ließ (s. oben erste Studie), fallen in eine Zeit einer (noch?) geringeren künstlerischen Selbständigkeit oder in eine Zeit einer bei ihm öfter zu beobachtenden oberflächlichen Arbeit]. Die Persönlichkeit des Komponisten [lediglich auf grund des einigemal vorkommenden Motives mit dem gebrochenen Akkord und einigen wiederkehrenden Quartenhäufungen werden die Frage nach der Stilistik der Lieder und die Frage nach der Autorschaft, ob Münch ob Martin der Leutpriester, kürzestens erledigt]. Kriterien der Volksmäßigkeit eines Liedes überhaupt und der Münchischen Lieder im besonderen [R. spricht einzelnen Liedern ihrer „einfachen Verhältnisse" wegen eine gewisse Volksmäßigkeit zu und geht auf alle anderen Dinge, die mit dieser Frage zusammenhängen, nicht weiter ein]. Nr. 44 und 81 „eine Art weltlichen Leichs" [der Münch hat nirgends eine retrospektive Liedform; schon aus diesem Grunde können mich diese Ausführungen nicht überzeugen]. Die mehrstimmigen Lieder des Münches [nur nach der Frage unserer mehrstimmigen Satztechnik betrachtet]. „Der allgemein musikalische Wert der Lieder" [in ein paar Zeilen wird Lied Nr. 49 als anerkanntermaßen schön genannt, den Nummern 53 83 und dem zweistimmigen Nr. 14 wird „kaum ein besonderer Reiz" zuerkannt, und werden alle anderen Lieder einer „individuellen Geschmacksrichtung" anheimgestellt]. — Auf Rietsch, „Die deutsche Liedweise", Wien und Leipzig 1904, und die in unserer Abhandlung einschlägigen Partien über Tonart, Rhythmus, instrumentale Begleitung usw. näher einzugehen, wird dann kein näherer Anlaß mehr sein.

[1]) Mayer, a. a. O., S. 140.

[2]) „hôvescheit", fein gebildetes und gesittetes Wesen und Handeln. (Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch.)

sehr ungenau, verfährt in der Anwendung der Notenformen (Minimä und Breves) absolut willkürlich, so daß von all den Regeln, die man aufstellen möchte, höchstens die eine gelten kann: der Notenform kommt in den einstimmigen Liedern niemals rhythmische Bedeutung zu[1]); insbesondere ist die Doppelraute lediglich zur Abgrenzung gesetzt, gibt den Schluß der Verszeilen an und bezeichnet dann eine einfache prosodische Cäsur ohne große Folgerungen für die Behandlung klingender Reime; sie scheidet ferner den Gesang vom instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspiel und hebt innerhalb derselben kleinere motivische Gebilde hervor.

So sei denn bereits an dieser Stelle für die Entstehung der Handschrift jener Schluß gezogen, der sich des genaueren noch aus den folgenden stilkritischen Untersuchungen ergibt. F. A. Mayer hat für die historische Einreihung der Handschrift die nach einer Spezialarbeit doch auffallend weite Spanne von fast hundert Jahren offen gelassen. Wenn nun die Handschrift Änderungen bringen durfte, die zum Teil sogar die Stilistik berühren, eine stilistische Weiterbildung voraussetzen, so ergibt sich mit zwingender Notwendigkeit, daß diese[2]) erst eine geraume Zeit nach dem Münch entstanden ist und dem Datum 1472, unter welchem ein gewisser Peter Spörl sich als Besitzer derselben eingetragen hat, ziemlich nahe steht, ferner, daß neben dem praktischen Interesse bereits auch ein literar-historisches, antiquarisches Interesse[3]) als Veranlassung der Niederschrift nebenherlief.

Hermann, der „Münch von Salzburg"[4]), dessen Tätigkeit etwa von dem Jahre 1365—1390 umgrenzt wird, lebt in der allgemeinen Auffassung fort als eine Art Idealgestalt eines Liedersängers, dem es vergönnt war, das etwas poesielose 14. Jahrhundert mit einem ansehnlichen Schatz von Liedern zu bedenken. Ottokar Kernstock hat in einem trefflichen Gedicht den Münch weiteren Kreisen nahe gebracht. Mayer ist von der Seite der germanischen Philologie und Literargeschichte seiner Liedkunst näher getreten, Rietsch versuchte es vom musikwissenschaftlicher Seite aus. Auf ihre Arbeiten gründen sich die Zitate und Urteile da und dort.

Das Bild vom Münch ist immer so einfach gezeichnet[5]). In Wahrheit aber verbirgt sich hinter den anscheinend so harmlosen Zügen eine recht komplizierte Psyche und steckt in seinen Liedern textlich wie musikalisch ein Problem nach

---

[1]) Vgl. dagegen die Übertragung von „Ich han in einem garten gesehn" durch Rietsch in Die Wiener-Mondseer Liederhandschrift S. 525 und Mus. Div. S. 313.

[2]) Und zwar offenbar in ihrer Gesamtheit; vgl. die unmittelbare Fortsetzung der Hand α durch Hand β (Mayer, a. a. O., S. 6).

[3]) Vgl. die Lieder, welche sich auf längst nicht mehr aktuelle Verhältnisse am Salzburger Hof beziehen, die Gegenüberstellung von Lied Nr. 81 des Münches mit Lied Nr. 82 von Müglin über das gleiche Thema von den vier Temperamenten, ferner die wieder längst überholte Mehrstimmigkeit der ersten Lieder.

[4]) Wir halten entgegen der Schreibung „Mönch" bei Mayer-Rietsch an der Benennung „Münch" fest. Als „Münch" existiert er in den alten Quellen und ging so durch die Jahrhunderte; und namentlich bezeichnet die alte Benennung die individuell genau umschriebene Person. Mit dem anderen Wort „Mönch" würde Hermann, diese ausgesprochene Persönlichkeit, im allgemeinen Begriff, im Schema untergehen. — Über die Zeit von Hermanns Tätigkeit s. F. A. Mayer, a. a. O., S. 536 (Berichtigungen usw.).

[5]) Auch von H. J. Moser in seiner Gesch. der deutschen Musik, einem Buch, das sonst durch gutes Urteil erfreut.

dem andern. Ein gut Teil der redenden und singenden Kunst des 14. Jahrhunderts, weltliche und geistliche Neudichtungen und Übersetzertätigkeit, Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit, vereinigt er in seiner Person. Dem Boden, auf welchem das Volkslied gedeiht, ist er entsprossen, geht aber stark in der Atmosphäre des Hofliedes auf. Von der hohen Mission, dem priesterlichen Beruf der Kunst, ist er nicht immer gleichmäßig stark erfüllt, sondern übt sie allzu oft in der Geste des Spielmanns[1]) aus, welcher auf die Verhältnisse und Vorkommnisse am Salzburger Hof seine Verse und Melodien schmiedet. Gewiß verfügt er über natürliche Begabung für das Lied, hat sich große technische Gewandtheit angeeignet und bringt eine reiche Skala seines Innenlebens zum Erklingen: Pathos und schlichte Gefühlswärme, Humor und ehrliche Entrüstung. Aber er ist als Dichter doch eine Natur mit (im Sinne Schiller's gesprochen) stark sentimentalischem Einschlag; er reflektiert, wo wir den Ausdruck rein lyrischer Stimmung erwarten. Nicht selten bleibt ihm der Zugang zu den poetisch ergiebigsten Seiten des Vorwurfs überhaupt verschlossen. Und trotzdem glaubt er auch in solchem Falle die drei obligaten Strophen nicht unterlassen zu dürfen. Das schematische Festhalten an der zu seiner Zeit üblichen dreistrophigen Anlage ist ihm allzu oft zum Verhängnis geworden: feine Empfindung wird da mit Plattheit, prägnante Zeichnung mit ermüdender Redseligkeit vermengt; Perlen und Goldkörner werden mit Fassungen aus unedlem Metall zusammengebracht. In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister; aus dem vorhandenen Stoff, den Perlen und Goldkörnern, hätten entzückende Kleinodien geschaffen werden können! Und an seiner Musik kann man sich des Eindruckes nicht erwehren, daß er oft justament anders will, als der natürliche Verlauf der Melodie erwarten ließe; er künstelt, will überraschen, er geistreichelt. Damit also hängt zusammen sein Vermeiden des reinen volksmäßigen Dur und Moll, zugleich aber auch die Verzerrung der eigentlich der Kunstmusik angehörigen Kirchentonarten, überhaupt die Vermengung zweier Tonsysteme. So schafft er sich aber selber jenen ungünstigen Boden, auf dem es zu einem Kampfe zwischen volksmäßigem tonalen Empfinden und gelehrten, antik orientierten Musiktheorien kommen muß. Dementsprechend hat auch seine Melodik ein zwiespältiges Wesen: Typisch stufenmäßige Rundbogen, geschmackvoll verwendetes melodisches Allgemeingut, einschmeichelnde Melodiegänge eigener Erfindung werden oft unvermittelt gesuchten Wendungen und unmelodischen Intervallsprüngen, dann wieder psalmodierende Stellen einer zackigen Führung der Singstimme gegenüber gestellt; oder ein hoher Einsatz einer Periode fällt rasch ab, um gerade Worte

---

1) S. Giesebrecht, über die alten salzburgischen Vaganten (Allgem. Monatsschrift für Wissensch. u. Liter. 1853, S. 35 ff.); vgl. dazu Ludw. Schönach, Die fahrenden Sänger und Spielleute Tirols 1250—1360 (in Forschungen und Mitteilungen zur Gesch. Tirols und Vorarlbergs, VII (1911), Innsbruck, und in Zeitschr. für deutsches Altertum, Neue Folge, XIX. Band). Aus letzterer Publikation ist ersichtlich, daß auch Frauenlob in Tirol war. „1299, Aug. 17, Innsbruck: Herr Heinrich von Aufenstein, Richter in Thauer, raitet und verausgabt . . . ystrioni dicto Vrowenlop pro dextario [Streitroß] marc. XV iussu domini ducis Henrici ex litteris". — In Süddeutschland haben sich Synoden verhältnismäßig noch spät mit den Vaganten, die zur Landplage geworden waren, zu befassen, so die zu St. Pölten 1284 und 1294, die zu Salzburg 1274, 1291 und 1310. A. Salzer, Gesch. d. deutschen Literatur, München [1912] S. 204.

mit Kerngedanken in Tieftönen zu interpretieren. Eine anfangs warm empfundene Weise wird in der Regel alsbald durch eine rein gedanklich, rechnerisch konstruierte Fortführung der Melodie beeinträchtigt[1]). Überhaupt eine merkwürdige Kreuzung von Stilelementen! Dem Texte ist in der Hauptsache ein Aufbau aus volksmäßigen vierhebigen Versen, verbunden zu drei Strophen, zu Grunde gelegt und nur in maßvoller Weise ist einem gekünstelten Reimspiel Platz gegeben. Der Inhalt bezieht sich auf Verhältnisse am Salzburger Hof oder es ergeht sich wenigstens die Sprache stark in Ausdrücken der hôveschеit; die Melodie aber hat meist die der Kunstmusik entstammende durchkomponierte Form, und diese Form wird reichlich gefüllt mit Material aus der Rüstkammer volksmäßiger Melodik. Insgesamt kommt verhältnismäßig nur selten ein einheitlicher Gesamteindruck und künstlerische „Stimmung" zustande. Die lyrischen Lieder, welche gerade durch die Verbindung zweier Künste, Dichtung und Musik, das Innenleben des Darstellers klarer widerspiegeln als es durch eine einzelne derselben geschehen könnte, machen es offenbar: Zwei Seelen wohnen in seiner Brust; ihm, dem Münch, ist es nicht immer gelungen, einen Ausgleich herzustellen, zwischen natürlicher Empfindung und verstandesmäßiger Technik, allgemein gültigen Ideen und ihrer individuellen Aussprache in der Wort- und Tonkunst einer wechselnden Mode, letzten Endes zwischen den schlichten Verhältnissen, denen er offenbar entstammte, und der gezierten höfischen Umgebung, in die er sich hineingestellt sah.

Diese Charakteristik entnehmen wir ausschließlich jenen Gesängen, welche von den handschriftlichen Quellen dem Münch namentlich zugeschrieben werden; unter den 56 weltlichen Liedern der Mondseer Handschrift sind es deren 22. Aber gerade diese selbe Handschrift, welche (mit Recht) als die vorzüglichste Quelle der Münchischen Liedkunst angesehen wird, teilt auch etwa 10 Gesänge von Müglin usw. mit. Da kann also für jene anonymen Lieder, als deren Verfasser weder der Münch namentlich bezeugt, noch ein anderer Autor nachgewiesen ist, das bloße Vorkommen in der Mondseer Handschrift nicht mehr unbedingt als bibliographischer Identitätsbeweis angesehen werden; es ist vielmehr erst recht am Platze, für sie den stilkritischen Identitätsbeweis zu versuchen, welcher ja über dem bibliographischen steht und ohnehin nicht ausgeschaltet werden dürfte. Mit der Blickeinstellung auf die Kriterien des Münchischen Individualstils haben wir also den anonymen Liedern nachzugehen, um an ihnen die Identität oder eine Differenz mit denselben festzustellen[2]).

---

[1]) Von einzelnen melodischen Phrasen läßt sich die Herkunft genauer bestimmen: über Allgemeingut siehe die Untersuchungen über das alte Neujahrslied (Anmerkung 6) und unten über das instrumentale Vorspiel und folgende Ausführungen; über Wendungen aus der minnesängerlichen Kunstmusik siehe R. Wustmann, Die Hofweise Walthers von der Vogelweide (Liliencron-Festschrift, Leipzig 1910); zu choralischen Einflüssen vgl. Nr. 44 Anfang mit dem Anfange des in den gregorianischen Melodien sehr maßgebenden Agatha-Introitus, ferner Wiederholung kleiner melodischer Bildungen (in Kurzzeilen öfter angewendet), namentlich auch psalmodisch rezitierende Stellen.

[2]) Hier ist anzuziehen die methodologische Skizze von Kurt Huber, Die Doppelmeister des 16. Jahrhunderts, Sandberger Festschrift, München, 1918); auf diese für stilkritische Untersuchungen überaus wertvolle Arbeit sei mit Nachdruck hingewiesen. — Mayer-Rietsch äußern sich zu dieser Identitätsfrage nur in ein paar dürftigen Bemerkungen.

Indessen eine solche Probe aufs Exempel lieferten ja bereits die Untersuchungen über das alte Neujahrslied „Mein traut Gesell“[1]), welches auch in unserer Sammlung anonym als Nr. 17 erscheint. Eine Gegenüberstellung desselben mit den ausdrücklich vom Münch stammenden Neujahrsliedern konnte das Ergebnis nur bestätigen: Nr. 17 ist nicht vom Münch. — Für eine zweite Probe sei herausgegriffen Nr. 43: „Chanst du mir halden trew vnd er?“, ein Zwiegesang eines Liebespaares, scharf profiliert wie nur wenige Lieder der Handschrift. Dichterische Form und Sprache sind in der Hauptsache volksmäßig; doch haben sich einige minnesängerische Phrasen und meistersingerliche Tautologien eingeschlichen. Volksmäßig ist ferner die musikalische Form a a b b; schlechthin genial ist in dem „Wechsel“, d. h. der Antwortzeile 2, die (modern gesprochen) modulatorische Wendung des a in die Dominante; die Periode b dagegen bringt das typisch Münchische Erlahmen: absteigende, zuletzt zackige Linie, Deklamation in der Tieflage, überhaupt matte Führung (letztere durch die dreizeilige Anlage des Abgesangs verschuldet). Dies Lied ist also vom Münch, und kann zugleich als Beispiel dafür dienen, was dieser bei weiterer geistiger Vertiefung und Disziplinierung hätte geben können. — Bei einer nächsten Probe am Lied Nr. 46: „Wol mich wart! ain [hübsches] frůwelein czart“ entdecken wir wiederum Züge, welche auf unsern Münch verweisen, u. a. im Kehrvers ein etwas ungefügiges Vorspiel und eine kleine, aber diesmal feine Gegensätzlichkeit der beiden letzten Melodiezeilen. In der zweiten und dritten Strophe begegnen wir außerdem einem Buchstabenspiel, wie es bereits in Nr. 18, dem ganz sicher vom Münch stammenden „Frëudensal“ zu finden ist. Dies Lied reizt, auch noch den letzten Schritt zu tun. Auch die Herausgeber der Mondseer Liederhandschrift weisen darauf hin, daß die fünfhebige erste Zeile verderbt ist; „insbesondere läßt sich für die ursprüngliche Gestalt von Zeile a schwer eine Vermutung aufstellen“ (a. a. O. 460 f.). Aber haben wir nicht an mehreren Liedern der Handschrift eine durch hôvescheit verursachte Veränderung beobachtet? In der Tat trägt auch hier lediglich das schmückende Beiwort ‚hübsch‘ Schuld an allem. Nach Entfernung desselben gewinnen wir ein anmutiges Liedchen wieder, eines der besten, das der Münch je gemacht hat (siehe unten Notenbeispiel). — Ähnlich sind die Dinge gelagert bei Nr. 29: „Mein hort, mues ich mich von dir schaiden“, angefangen von der schlechten Textüberlieferung[2]), welche der Handschrift zur Last fällt, bis zu den stilistischen Eigenheiten, welche der Liedkunst des Münches jenes seltsame Gepräge geben. Der Text aber läßt uns einen noch tieferen Blick tun. Es ist das Thema vom Scheiden in der ersten Strophe tief poetisch erfaßt, und nicht ohne Rührung werden wir durch den Stimmungsgehalt von Wort und (!) Weise erinnert an jene Strophe, in welcher Paul Gerhard (gest. 1676), der Dichter des bekannten Passionsgesanges („O Haupt, voll Blut und Wunden“) die gleichen Töne an-

1) Siehe vorstehende erste Abhandlung.

2) Zeile 6 und 7 muß doch wohl lauten: „la meiner trewen mich genyessen: wann du mir wilt mit trewen sein“ statt des metrisch und melodisch unmöglichen Wortlautes der Handschrift: „vnd la mich meiner trewen genyessen; wann du mir mit trewen wilt sein“ — Zum Thema vom Scheiden in diesem Liede vgl. Lochammer's Liederbuch Nr. 21, auch Nr. 1 und Haßler's berühmtes „Mein gmůt ist mir verwirret“ mit der abfallenden, müde klingenden Melodie; sie dürfen als frühe Beispiele einer musikalischen Ausdruckskunst und als interessante Beiträge einer (bisher noch nicht näher untersuchten) musikalischen Topik des Volksliedes gelten.

schlägt: „Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir". Zwei Dichternaturen, zeitlich durch Jahrhunderte getrennt, der eine auf den Pfaden weltlicher Lyrik, der andere auf den Wegen religiöser Poesie wandelnd, treten sich seelisch näher! Aber der Münch bleibt nicht auf der erreichten dichterrischen Höhe; sein Drei-Strophen-Schema droht die ganze Stimmung wieder totzuschlagen. Gerade bei den feinsten Eingebungen versagt das dichterische Gestaltungsvermögen und die Kunst des Maßhaltens (s. u. Notenbeispiel). — So finden wir an den anonymen weltlichen Liedern der Handschrift da und dort in verstärktem oder vermindertem Maße die Stilistik des Münches wieder; sie stammen also von unserm Münch.

Doch nicht ohne allen Vorbehalt; und der erhebt sich von seiten des Volksliedes. Wenn es sich dabei auch nur um ein paar Lieder handelt, so wird durch sie nichts desto weniger die Frage nach dem Verhältnis des Münches zur volksmäßigen Kunst in ihren Hauptzügen aufgerollt.

Das Lied Nr. 49: „Ich han in ainem garten gesehen" ist namentlich in musikalischem Betracht unstreitig das schönste der ganzen Mondseer Handschrift. Aber wenn wir es mit dem Liedstil des Münches zusammenbringen, so macht uns manches nachdenklich, vor allem das klare Dur, die wunderbar ausgeglichene Melodieführung (mit der Höhenstrebung Quint—Oktav—Oktav—Quint) und die Form Wechseltext—Kehrvers = a a—a, also eine dreimalige Wiederholung derselben Tongedanken, welche über die primitive Repetition a a hinausgeht und eintönig wirkt. Auch der Text dazu befriedigt uns nur teilweise. F. A. Mayer hat an ihm einen Zwiespalt erkannt, wenn er sagt (Anmerk. S. 464 ff.): „Vers 13 ff fällt ganz aus dem Bild". Nicht bloß aus dem Bild, sondern überhaupt aus dem Stil; die hövescheit der zweiten sowie der Subjektswechsel (Apostrophe) und die Farbensymbolik der dritten Strophe tragen fremde Elemente in die Dichtung hinein. Für uns wiederholt sich nun mutatis mutandis derselbe Gedankengang, den wir an dem alten Neujahrslied „Mein traut Gesell" zurückgelegt haben, und es wird uns zur unumstößlichen Gewißheit: Sie sind wiederum zugedichtet. Aber auch die erste Strophe enthält noch eine weitere Inkongruenz: die Verse 5—8 sind ja wieder ein Buchstabenspiel und verkennen obendrein völlig die Deutung der „czwo rosen in liechtem schein", d. h. der blühenden Wängelein; das höfische Komplimentemachen nach zwei Seiten hin bringt die Dichtung um ihren Reiz, beugt die zarte Stimmung zur Trivialität ab. Das ist Einschiebsel! Das Liedlein hat in seiner originalen Gestalt nur Vers 1—4 und 9—12 mit der musikalischen Form a a[1].) Als solches aber muß es sehr, sehr alt sein; es ist kaum zuviel gesagt, wenn wir es mit dem berühmten Tegernseer Liebesreim vom Herzenskämmerlein und verlorenen Schlüsselein („Ich bin dein, du bist

[1]) In der 1. Strophe findet sich der dem Original angehörige Übergang vom Plural ‚zwo rosen' usw. in den Singular ‚sie durchfrewt' (Zeile 11), d. h. von der bildlichen Anwendung zur konkreten Auslegung. Das ist uns ein Beweis, daß der Münch die alten Verse selbst nicht weiter verändert hat und das Liedchen mit 8 Versen auch schon zu Ende war. — Übrigens ist nicht uninteressant das von Mayer übersehene Tanhauser-Zitat in Strophe 3: „wann du mir wol gehelffen magst"; über die Echtheit des unter Tanhausers Namen gehenden [Büßer-] Liedes (Jenaer Liederhandschrift) s. die dem Tanhauser gewidmete Spezialliteratur.

mein" usw.) aus dem 12./13. Jahrhundert [1]) oder mit den deutschen Texten in den Benediktbeurer Carmina Burana [2]) in Verbindung bringen und zum Urbestand unseres Liederschatzes rechnen. (Siehe u. Notenbeispiel.) — Mit unübertrefflicher Kunst bringen die ältesten Lieder eine Gefühlspoesie, die meist nur eine Saite des Innenlebens anklingen und ausschwingen läßt; sie wissen in einer einzigen, meist noch recht kurzen (Doppel-) Strophe Miniaturbildchen zu entwerfen, stimmungsvoll und abgerundet. Die eine Strophe nur ist intendiert, mit ihr das eng umgrenzte Thema auch schon erschöpft. Darum kann auch eine weitere, zugefügte Strophe keinen gedanklichen Fortschritt mehr bringen, muß in öder Reimerei versanden. Nur einer ganz erlesenen Dichternatur, einem außerordentlichen Einfühlungsvermögen wird es in ausnehmenden Fällen gelingen, die erste Strophe noch künstlerisch gleichwertig weiterzuführen. Für die Bestimmung, bezw. Wiederherstellung ältester Lieder wird gerade dieses innere Kriterium mit von Ausschlag gebender Bedeutung sein. Und ein solches Einfühlungsvermögen, solch feines Stilempfinden war dem Münch nicht eigen, bezw. nicht ausgebildet. So hat er denn an unserm einzigartig schönen Liedchen, diesem Juwel mittelalterlicher volksmäßiger Kunst, den Text verwässert, den Stil verfälscht und auch noch die Liedgattung abgewandelt (ursprünglich lyrisches Stimmungslied, beim Münch durch den Kehrvers zu einem Reigenlied gestaltet). Trotzdem wissen wir ihm gebührend Dank dafür, daß er uns das Liedchen wenigstens in dieser Form überliefert hat, daß wir durch ihn Dornröschen, wenn auch unter Gestrüpp, wiederfinden.

In dem Lied Nr. 83 Vom entflogenen Falken (3 Strophen Text mit je 6 Doppelzeilen, 4 davon enthalten den Wechseltext, die letzten 2 den Kehrvers; ausgesprochene Durmelodie mit der Form a a b a—b a) steckt wieder ein prächtiger Kern. Was der Text zu Anfang bringt, ist echteste Kunst. Aber von Vers 9 ab klafft es an allen Ecken und Enden; da beginnen zunächst die Wiederholungen, zum Teil vorgetragen in der reflektierenden Art der Münchischen Poesie; sogar ein nur schlecht verhüllter Widerspruch im Verhalten der verlassenen Maid hat sich eingeschlichen, der wohl durch die Münchische Sucht, den Ton höfischer Geistreichelei und neckischen Schmollens zu treffen, heraufbeschworen ist (in Strophe 2 will sie dem Fälklein nachgehen, um es wiederzugewinnen; in Strophe 3 dagegen gedenkt sie sich nach einem edleren „Federspiel" umzusehen, das die Treue besser hält). In den ersten 8 Versen haben wir wiederum ein altes originales Liedchen mit der musikalischen Form |: a :| b a vor uns; von Vers 9 ab (Kehrvers, wiederum Abwandlung zu einem Reigenlied) erkennen wir die Arbeit des Münches. Allenfalls könnten die Anfänge von Strophe 2 und 3 als eine zweite Strophe des Originals angesehen werden. Aber ist dann der Inhalt derselben nicht zu zerfahren für die alte sonst so geschlossene Dichtung, besonders durch das Hereinbeziehen der Waidgesellen und des Rachegedankens? Müssen wir in diesen Strophen nicht vielmehr die echt Münchische Art wiedererkennen,

[1]) Dieser Liebesreim wird häufig dem Wernher (Werinher) mit dem unzutreffenden Beinamen „von Tegernsee" zugeschrieben. Über Wernher s. den Artikel von O. Maußner in der Allgem. deutschen Biographie Bd. 55, S. 48.

[2]) S. Jos. Schmeller, Carmina Burana, Lat. und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des 13. Jahrhunderts aus Benediktbeuren (4. Aufl. 1904).

mit guten Gedanken einzusetzen, die nicht sorgfältig verarbeitet werden und denen darum sofort ein Erlahmen folgt? Es enthielt sich also offenbar das Original einer zweiten Strophe und beschränkte sich bloß auf die Klage über das verlorene Lieb. Wir gehen an die Betrachtung der Weise: a ist fast völlig gleichlautend mit dem Mittelteil von Lied Nr. 49, und b erste Hälfte klingt doch stark an Stellen in Nr. 37 und 33 an, während b zweite Hälfte die ausgesprochene Modulation wie in Nr. 43 oder mit anderer Einstellung in Nr. 41 wiederbringt. Das können unmöglich Selbstzitate des Münches sein; denn dafür war er viel zu gewandt in der Liedtechnik. Dagegen sind ihm bei mehreren seiner Neujahrslieder Zitate aus dem volkstümlichen „Mein traut Gesell" in die Feder geflossen[1]). Also auch die Melodie in der für den Münch ungewöhnlichen Form a a b a weist mit zwingender Notwendigkeit darauf hin: das ist ein altes Lied, die Elemente sind musikalisches Volksgut. — Aber auch mit diesem immerhin recht ansehnlichen Ergebnis dürfen wir es nicht genügen lassen. Das Thema vom entflogenen Falken gehört der ritterlichen Sphäre an. Es findet sich bereits in einem knappen, hübschen Liedertexte dichterisch verwertet, der von den einen dem Herrn von Kürenberg (in Österreich, um 1170) zugeschrieben, von den andern als namenlos bezeichnet wird[2]); jedenfalls aber ist es noch ganz in höfischem Sinne durchgeführt. In unserem Liede dagegen ist die gesamte dichterische und musikalische Verarbeitung auch schon volksmäßig. Wer vertritt nun in der frühen Literatur jene Richtung, welche Ausdrücke, Themen, Vorwürfe dem ritterlichen Leben entnommen, unter das Volk gebracht und in der gesamten Haltung den Volkston so glücklich getroffen hat? Die Verse zählen abwechselnd acht und sieben Silben, vier Jamben mit klingenden und stumpfen Reimen. Wer hat für den Versbau den 7-Silbler so gern bevorzugt? Das „varende volck", die fahrenden Scholaren, Kleriker, Vaganten[3])! Und die Weise, so bewundernswert ebenmäßig auch ihr Anfang gebaut ist, steht in ihrem Charakter weit ab von der feinfühligen Lyrik der „zwo Rosen", tut sich geradezu durch einen bänkelsängermäßigen Ton hervor; wie zum Ausgleich dafür nimmt sie dann den Aufschwung aus der Tieflage empor zur Oktav mit einer Geschmeidigkeit sondergleichen, ganz abgesehen von dem Wagnis, das der Einsatz in der großen Septime bedeutet. Wem ist nun musikalisch dieser Charakter wie aus dem Gesichte geschnitten? Wiederum dem fahrenden Volk, den Spielleuten, den Scholaren! Sie sind es auch, mit denen sich als einer wahren Landplage, wie wir oben gehört, gerade ostmärkische und Salzburger Synoden kurz vor und um 1300 mehrmals zu beschäftigen hatten. Mit vollem Rechte dürfen wir darum in unserem Lied vom entflogenen Falken und als edlerer Schöpfung auch in dem andern von den zwo Rosen nicht bloß zwei älteste, unseres Wissens sogar die zwei ältesten Denkmäler des weltlichen Volksliedes, sondern noch genauer köstliche Proben des Spiel-

[1]) S. o. die erste Studie über das alte Neujahrslied, Anm. 6.

[2]) A. Salzer, Illustr. Gesch. der deutschen Literatur I, München (1912) S. 209 und J. Nadler, Literaturgesch. der deutschen Stämme und Landschaften I, Regensburg 1912, S. 50: „Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr".

[3]) Über die literarische Erscheinung der Vagantenpoesie unterrichtet auf Grund der Spezialforschungen von Wilh. Mayer kurz und treffend Salzer a. a. O.

mannsliedes, der Vagantenkunst erblicken.[1]) Bis aber der Münch sich die Umarbeitung gestatten konnte, war die dreistrophige Liedanlage Mode geworden, und das Volkslied in den Dienst der höveschheit getreten, so daß die Entstehung unserer Spielmannslieder mit guten Gründen in die Zeit vor 1300, vielleicht noch in die Zeit vor der Entartung des Spielmannlebens zu verlegen ist. (S. u. Notenbeispiel).

Der Münch hat sich zu alten Volksliedern dichterische Änderungen und Erweiterungen erlaubt. Bartsch hat sodann auch an einem geistlichen Lied (Nr. 61, 62) festgestellt, daß dieser „nur Bearbeiter eines älteren Liedes" ist[2]). Nunmehr gewinnt es an Bedeutung, daß gerade die Mondseer Handschrift in Nr. 17 die beste Leseart der zugedichteten Strophen des Neujahrsliedes „Mein traut Gesell" mitteilt, welche näherhin mit dem Gehaben der Münchischen Poesie bestens üllereinstimmen. Daraus geht unzweitig hervor, daß der Münch auch der Verfasser dieser zugedichteten Strophen ist[3]).

Wir müssen noch einmal auf die Spielmannslieder zurückkommen. Denn außer ihrer künstlerischen und kulturhistorischen Seite haben sie noch ein anderes an sich, das vor allem die Musiktheorie und Musikästhetik interessiert; auch ist von ihnen aus der Liedkunst des Münches noch manch interessanter Zug abzugewinnen.

Sie sind einmal Zeugen einer alten bodenständigen „melodischen (Dur-) Tonalität". Es geht nicht an, etwa zu sagen, sie seien aus harmonischem Empfinden heraus geboren; eine solche Ausdrucksweise würde von jener frühen

---

[1]) In dieser frühesten Zeit, wo die Quellen so spärlich fließen und die erhaltenen Denkmäler so selten sind, war in dem sog. Rupertiwinkel doch bereits eine gesegnete Pflege des Volksliedes zu hause: die Spielmannslieder, das Neujahrslied Mein traut Gesell, die Liedkunst des Münches, kurz vor diesem Engelbert von Admont (gest. 1331), der als Ausnahme unter den Theoretikern auch eine Volkskunst kennt, aus dem unweit vom Chiemgau gelegenen Benediktbeuren sodann die Carmina Burana, ferner das Osterlied Christ, der ist erstanden (s. Ztschr. f. MW. II [1919/20] S. 612 f.).

[2]) Bartsch, Erlösung LXII (ich zitiere nach F. A. Mayer, a. a. O., S. 535).

[3]) Der Anfang der Zudichtung zum alten Neujahrslied kehrt im Anfang des Neujahrsliedes Nr. 86 wieder. — Über Zudichtungen usw.: Es hat das Verfahren eine fertige Dichtung zu verändern, zu erweitern usw. nach den Anschauungen früherer Jahrhunderte, wo der Benützer dem Original viel selbständiger gegenüberstand als heutzutage, nichts besonders Auffallendes, am allerwenigsten etwas Abträgliches an sich. Ein Wolfram von Eschenbach und andere angesehenste Minnesänger haben Volkslieder in ihre Dichtungen verarbeitet. Der „Volksmund", der aus den Texten zu Lochhammer's Liederbuch spricht, hat seine zugedichteten Neujahrsstrophen; und gleich in das erste Lied dieser Sammlung, ein Valetliedlein (Strophe 1, 2, 3, 7) ist als kräftige Gegenäußerung auf die schwermütige Stimmung ein Lied voll des frischesten Lebensmutes eingeschoben (Strophe 4, 5, 6) unter geschickter Anpassung der ersten Zeile von Strophe 4. Und ein Musterbeispiel einer ständigen, ins Überschwängliche gehenden Erweiterung ist die alte Rufdichtung „Maria zart", welche bei ihrem ersten Auftreten in der Literatur im Jahre 1470 bereits 21 Gesätzlein aufweist; 1604 aber deren 33, so daß an Bernhard Klingenstein's Rosetum Marianum 33 verschiedene Komponisten sich mit der Vertonung von je einer Strophe beteiligen konnten. Ein ähnliches Verhältnis von Tradition und freiem Schalten mit Zutaten usw. finden wir z. B. auch in den nicht-offiziellen liturgischen Gesängen, den Sequenzen und Tropen, Osterfeiern und dramatischen Spielen; ein Analogon bietet übrigens der gesamte mittelalterliche Lehrbetrieb. Im Gegensatze zu den Freiheiten steht auf musikalischem Gebiet auch wieder eine staunenswerte Konstanz der choralischen Überlieferung. Autoritätsbewußtsein und Kollektivgeist einerseits, dann Individualismus und persönliche Stellungnahme andererseits hat eben der mittelalterliche Mensch auf seine Weise auszugleichen verstanden. (Vgl. hier zu den Minnesängern Rich. M. Meyer, Alte deutsche Volksliedchen, Zeitschr. f. deutsches Altertum, 29. Jahrg., 1885. Zu B. Klingenstein s. W. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I, Freiburg 1886, S. 55 und Eitner, Quellen-Lexikon).

harmonielosen bezw. vorakkordlichen Zeit selbst widerlegt und förmlich Lügen gestraft werden; sie würde ja auch eine wichtige Wesensbestimmung der Melodie als zeitliche Aufeinanderfolge von Tönen mit dem zeitlich simultanen Zusammenklang von Tönen, dem Akkord, konfundieren. So kann also diese Beziehung der Melodietöne zu ihrem Ausgangspunkte oder zu dem innerhalb des melodischen Ablaufes berührten Tonsystem nur als melodische Tonalität bezeichnet werden im Gegensatze zur harmonischen Tonalität, in welcher dann Klänge auf den Grundklang eines Systems bezogen werden [1]). Es bringen aber die beiden Lieder bereits melodische Wendungen, welche unserer harmonischen Modulation nahe kommen und die Quinte als Zielton haben; die harmonische Tonalität sehen wir auch schon keimhaft in der melodischen Tonalität eingeschlossen. — Wie bewußt war man sich dieser Tonalität! Das instrumentale Nachspiel wurde sogar ausgesprochen in den Dienst derselben gestellt. Da schließen beim Münch verschiedene male Worte und Wortweise auf einem andern Ton als dem Grundton; bei ihnen allen hat dann das instrumentale Nachspiel die Aufgabe, der ästhetischen Forderung nach Schlußwirkung in einem unverkennbar tonalen Sinne Rechnung zu tragen, also die Melodie weiterzuführen und den endgültigen Schluß auf dem Grundton zu bringen; so in den Münchischen Liedern Nr. 18, 23, 24 usw. und auch bereits in der alten Spielmannsweise von den Zwo Rosen (Nr. 49). Bei anderen ist infolge einer Textverstümmelung die Wortweise vorzeitig abgebrochen; das instrumentale Nachspiel führt jedoch die Melodie richtig zu Ende, des tonalen Schlußbedürfnisses wegen, welches also eine alte Weise getreuer konservieren hilft als selbst der metrische Text es vermochte, so im alten Neujahrslied und zwar sowohl in der Mondseer (Nr. 17) wie in der Lambacher Handschrift (Nr. 17b). Das Lied Nr. 30, ein humorvoll pathetischer Beschwerdebrief des Hofgesindes zu Salzburg, verdient wieder seine besondere Aufmerksamkeit: Die vorletzte Textzeile bringt das mehrfach erwähnte Motiv mit dem zerlegten Durakkord, die letzte Zeile läßt zu Schluß die phrygische Tonart anklingen (h g e), nun schließt sich das instrumentale Nachspiel an, welches in einem größeren Bogen (c d e f e d c) nicht nur den Grundton kolorierend umschreibt, sondern auch die etwas ins Wanken gebrachte Durtonalität wiederherstellt. Nur ein Lied scheint von der Regel des tonalen Schlusses eine Ausnahme statuieren zu wollen, nämlich das oben gebrachte Valetliedlein Nr. 29; in Wahrheit jedoch ist es nur ein Musterbeispiel für die Nachlässigkeit des Schreibers,

---

1) Die Ausdrücke, „melodische" und „harmonische Tonalität" stammen von Kurt *Huber*, der die näheren Ausführungen hierüber in seiner Ivo de Vento-Arbeit gebracht hat. Daß *melodische und harmonische Tonalität* zwei verschiedene Dinge sind, wird sofort klar, wenn man den Versuch unternimmt, die zwei Spielmannslieder und das alte Neujahrlied zu harmonisieren, und dabei an die Stelle mit dem zerlegten Akkord gerät (das ist ‚czwo rosen gar in liechtem schein', ferner ‚es wår als willd nye worden', endlich ‚das werd allzeit an dir verbracht'). Speziell das darin vorkommende f zeigt eine solche Stelle, worin sich melodische und harmonische Tonalität unterscheiden. Hier ist aber auch einer jener der Punkte, wo die musica ficta einsetzen kann, zumal das f auf eine Hebung, einen leicht betonten Taktteil fällt und ein fis die Melodie als solche nicht wesentlich verändert. Da ist es bedeutungsvoll, daß die Mondseer Liederhandschrift unmittelbar nach der angezogenen Zeile es für nötig findet, zu dem f von ‚versmacht' ein ♮ zu setzen. (Vgl. dazu *Riemann*, Handbuch der Musikgesch. I 2. Leipzig 1905, S. 1c0 ff. (§ 42. Die Musica ficta) und 273. Ferner Th. *Kroyer*, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrh., Leipzig 1902 [4. Beiheft der Publik. der IMG.] S. 7 f. über mus. ficta und S. 19, 31 über Warnungszeichen.)

der es angesichts des klaren Dur nicht für nötig gefunden hatte, die Vorzeichen zu setzen und auch das Nachspiel offensichtlich ausgelassen hatte; als solches haben wir die instrumentale Überleitung zum Teil b, welche für die Wiederholung des b als Zwischenspiel dient, nunmehr zu ergänzen.[1]) Erreicht wird die Schlußwirkung mit einziger Ausnahme von Nr. 40 und allenfalls auch Nr. 29 übereinstimmend mit dem Sinne des ästhetischen Schlußgedankens stets durch Abwärtsbewegung; dabei hat es oft mit einem stufenmäßigen Erfassen des Schlusses sein Bewenden, oder es wird der Schlußton wie zur Bekräftigung und Eindringlichmachung kolorierend umschrieben. Melodische Tonalität, wenigstens keimhafte harmonische Tonalität sowie melodische Schlußwirkung auf dem Grundton (Tonika) sehen wir also unzertrennlich miteinander verbunden. — Diese selbe Sache, welche in Fragen der Schlußwirkung vor allem die Musikästhetik interessiert, berührt bei veränderter Fragestellung nach dem Zusammenwirken von Gesang und instrumentaler Begleitung auch die Musikgeschichte. In den ältesten überlieferten Denkmälern deutscher Volksliedkunst finden wir instrumentale Begleitung mit dem Gesang organisch verbunden. Beim Münch aber entdecken wir etwas, das einen großen Fortschritt, eine ungemein verdienstvolle Verfeinerung der musikalischen Konstruktion und des melodischen Ausdrucks bedeutet. Wie weit hierin der Münch sich einer bereits vorhandenen diesbezüglichen Praxis anschließt, oder wie weit das Verdienst hierfür ihm persönlich zuzuschreiben ist, müssen wir mangels weiterer Quellen für das weltliche Volkslied, deren wir zwischen den Spielmannsliedern und dem Neujahrslied einerseits und den Münchischen Liedern andrerseits zur Beantwortung dieser Frage bedürften, vorläufig noch in der Schwebe lassen. Sei dem wie immer, beim Münch wiederholt die instrumentale Begleitung besonders in Zwischenspielen eine Periode oder ein Motiv der Singweise (Nr. 22, 24, 39, 84[!]), oder sie verbindet Hoch- und Tieflagen der Singstimme bezw. gleicht zwischen Melodieteilen geradezu in modulatorischem Sinne aus (Nr. 29, 46). In ihren Größenausmaßen halten sich die Zwischenspiele oftmals genau an die Ausdehnung einer Verszeile (Nr. 12, 20, 22, 29 usw.); vielfach aber stören sie die Symmetrie des periodischen Aufbaues, besonders wenn sie nur mit kurzen Floskeln zur Erreichung einer Distinktionswirkung bedacht sind (Nr. 23, 24, 30, 32 usw.). Ob nun letzteres einem ungeklärten Empfinden für organische Eingliederung der Instrumentalbegleitung oder etwa einem ungünstigen Einflusse des komplizierten minnesängerlichen Strophenbaus zuzuschreiben ist, bleibe dahingestellt. In zahlreichen Fällen weisen die instrumentalen Partien eine mehrteilige, in den Vorspielen besonders eine zweiteilige Gliederung auf; hierbei spielen die Technik der Kolorierung sowie eine Durchbrechung der Isometrie der Singweise eine ansehnliche Rolle. Nach all dem müssen wir also in den Liedern des Münches förmlich von einem zweiten, höher entwickelten Stadium in dem Zusammenwirken von Gesang und instrumentaler Begleitung sprechen, welches sich nicht bloß durch gesteigerte Mitwirkung der Instrumente im allgemeinen, sondern des genaueren noch durch Beteiligung auf Liedaufbau charakterisiert (besonders an Melodiebildung, Rhyth-

---

[1]) Es könnte das Nachspiel natürlich auch anders lauten und verschieden sein vom Zwischenspiel, wie z. B. in Nr. 49.

misierung, Periodisierung); dabei fällt den Zwischenspielen durch motivische und gewissermaßen modulatorische Aufgaben eine vornehmliche Bedeutung zu. — Nunmehr kann uns das Motiv mit dem (modern ausgedrückt) gebrochenen Akkord, dem wir in den beiden Spielmannsliedern, dem alten Neujahrslied, den Münchischen Liedern mehrmals begegnen (aufwärts in Nr. 17 (30), [49], mit der modulatorischen Abbeugung in Nr. 41, 43, [83]; abwärts in Nr. 30 [83], nicht länger mehr wunder nehmen. Es gehört zur ausgeprägten Physiognomie der Spielmanns- und Vagantenlieder. Wäre es nicht ohnehin klar, daß es von diesen wiederum den Blasinstrumenten abgelauscht ist, so wollten es zu allem Überflusse noch die Lieder des Münches vom „Kühhorn", vom „Taghorn" usw. verraten. An diesen angeführten Beispielen läßt sich demnach die ganze Genesis eines Motives in der Entwicklungsreihe Instrumentalmusik — Spielmannskunst und Volkslied — Kunstgesang deutlich verfolgen.

Die Weisen der ältesten kirchlichen Volkslieder halten bekanntlich die sogen. Kirchentonarten ein. Für das weltliche Volkslied vermutete man als tonartliche Grundlage Dur- und Molltonalität, da man auf viele Spuren davon traf; es stand aber auch sehr viel Vermutung dafür, daß vor allem die Kleriker als seine geistigen Väter ihm das gleiche tonartliche Gewand wie seinem geistlichen Bruder mit auf den Weg in die weite Welt gegeben hätten. Nun aber liegen Beispiele vor, welche unwiderleglich beweisen, daß eine anfangs strenge Grenze zwischen geistlichem und weltlichem Gebiet gezogen, eigentlich nur künstlich aufgerichtet war, das weltliche Volkslied aber Dur- und dementsprechend auch Molltonalität einhielt. Zu Zeiten des Münches aber sehen wir im Bereich des weltlichen Liedes tonartliche Veränderungen und an den Liedern eine Vermischung der beiden Tonsysteme Dur (Moll) und Kirchentonarten, welche dann unter dem Einflusse der Polyphonie noch stärkere Fortschritte macht (z. B. bereits in Lochhammers Liederbuch). Zur selben Zeit und an den Liedern des Münches erkennen wir am weltlichen Volkslied auch eine formale Umgestaltung: die Texte sind erweitert sowohl durch Ausdehnung oder künstlichere Gestaltung des Strophenmaßes wie auch durch mehrstrophige, bes. dreistrophige Gesamtanlage, ferner ist das lyrische Stimmungslied zum Reigenlied abgewandelt. Noch einmal zur selben Zeit und an den Liedern des Münches kommt auch eine inhaltliche Abbeugung des einfachen, volksmäßigen Liedstils zur hövescheit, welche bei der Abfassung der Mondseer (auch der Lambacher) Liederhandschrift bedeutend stärker, im gleichzeitigen Lochhammerischen Liederbuch weniger hervortritt, nach örtlichen Verhältnissen also variiert. Das alles können aber nicht bloß zeitliche Zusammenhänge sein, sondern sind offenkundig auch ursächliche Beziehungen. Denn dieselben Kreise der Gebildeten, welche in Sachen der hövescheit den Ton angeben, singen ihre weltlichen, minnelichen Gesänge in den Kirchentonarten, in kunstvollem und gekünstelten „Gemäß", in mehrstrophigem Ausbau. Ihnen gucken die Dichter und Sänger im Volkston eines nach dem andern ab.

Der Münch ist der markanteste Vertreter des in hövescheit einherschreitenden Liedes und die Mondseer Liederhandschrift die bedeutendste Vermittlerin desselben an die Nachwelt. Der Ton des Volksliedes fließt meist nur in einer Unter-

strömung dahin, dringt selten in bestimmendem Maße an die Oberfläche empor. Und doch verspüren wir allenthalben, wie der Münch gerade durch dieses an Kraft und Schärfe des Ausdrucks, ebenso an Einheitlichkeit und Tiefe des Inhalts gewonnen hätte. Fast immer, wenn er sich vom frischen Quell volksmäßiger Kunst abwendet und mit Honigseim der höveschcit auf den Lippen spricht, droht er schal zu werden, in Wortkunst sich zu verlieren und mit ausgeklügelter Melodik sich zu entstellen. Es ist nicht zuviel gesagt: seine Verbindung mit dem Hofleben hat ihn um die schönste Entfaltung seiner dichterischen Anlagen gebracht. Man hätte ihn hineinwünschen mögen in eine Abgeschiedenheit, aus der in Wagner's Meistersingern ein Walther Stolzing kommt („Am stillen Herd, zur Winterszeit usw."), dorthin, wo eine hehre Geisteskultur blühte und die würzige Luft der Berge und Wälder und das Raunen der Natur das Kloster umfangen hielt, hinein etwa — aus unseren speziell bayerischen Kenntnissen gesprochen — nach Tegernsee, nach Benediktbeuren (vgl. Lied Nr. 28 von der „graserin" und Carmina Burana!), hineingestellt in andere örtliche Verhältnisse, wo die Zeitströmung ihn nicht so unmittelbar hätte erfassen und ungehindert hätte davontragen können, und das nunmehr als poesiearm beleumundete 14. Jahrhundert hätte seinen würdigen Dichter und Sänger, ja mit Rücksicht auf seine mehrstimmigen Gesänge einen Künstler von Gottes Gnaden gehabt! Mayer-Rietsch teilen, wie schon erwähnt, nur die weltlichen Lieder des Münches mit und haben ohne jegliche innere Berechtigung die geistlichen Lieder desselben aus ihrer Bearbeitung der Mondseer Handschrift ausgeschieden. Nun aber wären wir erst recht begierig, von letzterem mehr als die paar guten, gelegentlich da und dort zerstreuten Proben zu kennen und zu wissen, ob er in der religiösen Ideenwelt echtere Töne gefunden hat!

Die künstlerische Psyche des Münches ist uns immer klarer geworden, aber der Probleme in seiner Liedkunst ist noch kein Ende! Lied Nr. 19 hat nämlich die sonderbare Überschrift: „Ain tenor von hübscher melodey, als sy ez gern gemacht haben, darauf nicht yglicher kund übersingen." Angesichts der verschiedenen eigenwilligen Züge in den Melodien lernen wir nun auch verstehen, was sich hinter diesen Worten verbirgt. Hermann der Münch und Martin der Leutpriester wirkten zusammen. Beiden saß zur rechten Zeit der Schalk im Nacken; den Siebengescheiten, welche im Übersingen sich hervortun wollten, gedachten sie ein Schnippchen zu schlagen, wohl auch mit dem Hintergedanken, ihre bedrohte dominierende Stellung zu wahren. Darum spickten sie nach einem instrumentalen Vorspiel, welches den Grundton (Tonika) kolorierend umschreibt, und einem recht eingängigen Melodieanfang im weiteren Verlauf die Singweise mit so manchem widerhaarigen Ton. Hier also sind die Klippen, an denen die Kunst der Gernegroß scheitern sollte! Schon das unregelmäßige, oft kurzatmige Versmaß sollte die Schwierigkeit, eine gute Gegenmelodie zu finden, erheblich vergrößern, während der Tenor selbst, um jedem Einwand von vornherein zu begegnen, in seinen Distinktionen so streng gebaut ist wie kein anderes Lied mehr in der ganzen Handschrift; fast jeder neu auftretende Reim hat seine erste Distinktion auf dem Tone f. Von Skylla und Charybdis sieht sich also der Wagemutige bedroht! Ist nicht auch noch im Text eine Nebenbedeutung ver-

steckt, ein kräftiger Seitenhieb geführt gegen die Klaffer? „. . . dy leůt sint nu so wandelbër, — sy sagent mër vnd lazzent nichts geligen: so loset yderman — dem, da klaffen kann. — hëut lib, ist morgen veint mit haz: — hůt dich vor menklich dester paz.[1]) Das Lied, auf den ersten Anblick ein Liebeslied wie deren ungezählte tausende in der Welt, in Wahrheit aber die Klage vom „senlich vngevell", ist ein köstliches Kulturdokument vom Gernegroß und launiger Künstlerrache, von fein gesponnener dämlicher (? Liebeslied!) Hofintrigue und noch feiner geführter Abwehr; es ist eine Rätselkomposition in einem ganz ähnlichen Sinne, wie etwa Josquin in der Motette „Memor esto verbi tui" seinem gequälten Herzen Luft machte; es ist ein interessanter Beleg für die Popularität, welche das Kontrapunktieren zu jener Zeit bereits gewonnen hatte, da sich selbst Unberufene darin versuchten, und ebenso für die Eifersucht, mit der die Zünftigen ihre Kunstgeheimnisse hüteten.

Der Münch und der Leutpriester Martin aber verstanden sich gut und wirkten einträchtiglich zusammen. Soll sich nun ihre gemeinsame Tätigkeit lediglich auf das Übersingen, bezw. die Verbindung von Gesang und instrumentaler Begleitung, also auf die Reproduktion der Lieder beschränkt haben? Oder erstreckte sie sich auch auf das Schaffen? Vielleicht, so, daß der Münch die Worte und der Leutpriester die Weise erfand?[2]) Es steht nun einmal fest, daß sich in den Liedern nur eine Sängerindividualität erkennen läßt; das ist eines der Resultate unserer obigen stilistischen Darlegungen. Es ergibt sich ferner, daß diese Individualität — was wir eigentlich immer nur stillschweigend vorausgesetzt haben — eben der Münch ist. Die dichterische Tätigkeit des Münches wurde bekanntlich nie angezweifelt. Nun hat er zu dem bekannten alten Neujahrslied die weiteren Strophen zugedichtet, hat sich also mit demselben innerlich viel intensiver beschäftigt, als es für den Leutpriester Martin bei bloß gesanglichem Vortrag der Fall sein konnte. Darum stellen sich bei Abfassung eines neuen Neujahrsliedes (Nr. 42) bei gleichem Wort auch die betreffenden melodischen Anklänge, ein andermal (Nr. 58) textliche Erinnerungen ein. Nicht Gedankenarmut und bewußte Entlehnung, sondern ein tieferer psychologischer Prozeß der Erinnerung, hineinverwebt in das künstlerische Schaffen, liegt dem zugrunde. Für uns aber ist dieser Vorgang der schlüssige Beweis dafür, daß der Münch, der Dichter, auch der Komponist seiner Lieder ist. — Aber könnten nicht wenigstens die Martinslieder, darunter jener berühmte

[1]) Eine Umschrift des mittelhochdeutschen Textes dürfte wohl am Platze sein: „Die Leute sind jetzt so wandelbar, sie sagen mehr, und lassen nichts liegen [d. h. hören nicht auf, lassen nichts ungerupft]. So lauscht jedermann dem, der da kläffen kann. [Wer] heut [noch] lieb Freund, ist morgen feind mit Haß: [darum] hüte dich vor manchen [Leuten] umso mehr." „senlich ungevell" kann wiedergegeben werden etwa mit „schmerzliches" Mißgeschick; „gern" (Überschrift) bedeutet absichtlich; „übersingen" ist volkstümlicher Ausdruck für kontrapunktieren, eine zweite, über der Melodie liegende Stimme singen, wie es bei den Gebirglern jetzt noch zuweilen vorkommt.

[2]) Über das Zusammenwirken des Münches mit dem Leutpriester (d. h. Pfarrer, Weltpriester) Martin s. Mayer-Rietsch a. a. O., welche auch der oben zitierten Auffassung Raum geben, und Rietsch, Mus. Div. II, 307, welcher Martin für identisch mit „Her Reycher Pfarrer ze Rastat [Radstadt] ze den zeiten Hofmeister ze Salzburg" (Meyer, a. a. O. 47) halten möchte. Aber darf man lediglich aus einer Widmung des Münches mit Akrostichon auf Reycher einen solchen Schluß ziehen? — Über das gemeinsame Auftreten zweier Histrionen, Sänger, Geiger usw. s. besonders Schönach, a. a. O.

Kanon, vom Leutpriester Martin sein? Unmöglich; denn der einstimmige Anfang des Kanons, so kurz er ist, hat alle Münchischen Charakteristika an sich: den hohen Einsatz mit der zackig abfallenden Linie, dann den typischen melodischen Rundbogen; außerdem finden sich in den Liedern des Münches eine ganze Anzahl von Parallelstellen [1]). Erst im zweiten Teil ist die Kompositionstechnik des nun beginnenden kanonischen Vortrages wegen eine andere. Ähnlich steht es um die anderen Martinslieder; es ist kein Zweifel, sie sind alle vom Münch. Was bisher meist nur mit einer gewissen Schüchternheit vorgetragen wurde, haben wir nun als gesichertes Resultat vor uns: der Münch ist nicht nur eine markante Erscheinung in der Geschichte des einstimmigen deutschen Liedes, sondern er leitet auch die Geschichte des mehrstimmigen deutschen Liedes ein.

Es sind der überlieferten Denkmäler der mehrstimmigen Kunst des Münches nicht viele, aber ein gütiges Geschick hat es so gefügt, daß jedes derselben wieder einen anderen Typus mehrstimmiger Liedkunst vertritt, sodaß die Münchische Kunst schon durch ihren Formenreichtum in Ehren besteht. „Das Nachthorn" (Nr. 11) ist ein vokales, zugleich instrumental begleitetes (s. Nachspiel!) Lied mit rein instrumentaler Gegenstimme, nämlich dem mit Obertönen von der Oktav bis Ganzton operierenden Pumhart. Das Lied vom „senlich vngevell" (Nr. 19) bringt die Technik des contrapunctus a mente zur Anwendung. „Ain enpfahen" (Nr. 14) und „Seit willkommen, her Martin" (a. a. O. S. 517 ff.) weisen mensurierte vokale Zweistimmigkeit auf, ersteres zuweilen durchsetzt mit langwertigen instrumental ausgeführten Kontrapunkten. In der „trumpet" (Nr. 15) singt ein Wächter ein Tagelied als cantus firmus, indes in die kontrapunktierende Stimme sich ein Liebespaar teilt, sodaß wir hier drei Personen an dem Vortrag beteiligt finden; seinen Sonderwert erhält dies Stück vor allem durch die Tonmalerei, die dramatisch gehaltene Charakterisierung (Wechsel der Tonlage!) und eine ideelle Dreistimmigkeit [2]). Diese drei letztgenannten Gesänge sind zweitextig, sie übertragen die Technik des Motetus auf das deutsche Lied, verbleiben aber in feinfühliger Rücksichtnahme auf das Wesen des deutschen Liedes bei syllabischer Deklamation. Wir haben vom Münch keine fremdsprachlichen Gesänge, er bleibt auch in der Ausdruckswelt des Motetus seiner Muttersprache treu, wie er denn in seinen geistlichen Liedern und Übersetzungen der lateinischen Hymnen des Kirchenjahrs geradezu den Plan zur Schaffung eines deutschen Gesangsbuches durchführt. Der berühmte

---

[1]) Vergl. die auffallenden Parallelstellen in Lied Nr. 35 „haben allen ihren fleisz gewent" und das zweimal vorkommende instrumentale Zwischenspiel. Aehnliche Stellen in den Liedern Nr. 20 und 40, 22, 23, 48, 84.

[2]) Bezüglich der rhythmischen Verhältnisse in den zweistimmigen vokalen Liedern bekommt man bei Mayer-Rietsch, a. a. O. kein ganz klares Bild; leider fehlt nämlich dort eine Mitteilung der originalen Notierung. — Im Grunde genommen ist die französisch-niederländische Drei- und Vierstimmigkeit durch das Pausieren von jeweils einer Stimme auf noch lange Zeit hinaus auch nur ideeller Art. Daß aber der Münch unter seinen Liedern mehrmals dialogisierende Texte („Wechsel") hat und fast dramatische Wirkung erreicht, hängt mit den bes. in Altbayern und Österreich heimischen Osterspielen [s. O. Ursprung, Referat über Ortsgruppenvortrag Die latein. Osterfeier als Anfänge des modernen Dramas, (ZfMW II [1919/20] S. 612) und der spezifischen Begabung der dortigen Bevölkerung für das Dramatische zusammen. Man weiß nichts über die Herkunft des Münches; m. E. dürfen wir u. a. auch mit Beziehung auf seine Neigungen zum Dramatisieren wohl vermuten, daß er aus Altbayern-Österreich stammt.

Kanon „Martein, lieber herre"[1]) endlich bietet Formkunst und Ausdruckskunst in gleicher Vollendung. Einstimmiger Chor und dreistimmiger Kanon, Liedstil und Chorstil werden einander gegenüber gestellt; es sind nur ein paar organale Tonverbindungen, aber sie klingen; und der vielfach so trockene Kanon ist bei ihm in den Dienst köstlichen Humors gebracht. Das Pathos, mit dem Martinus, der ehedem so wohltätige heilige Mann, angerufen wird, dann der Eifer, mit welchem das, ach so unheilige, irdische Anliegen zum Vorschein kommt, ist eines der frühesten und allzeit besten Beispiele musikalischer Charakterisierungskunst. Größer in der Technik und kühner in der Stimmenkombination ist der Sommerkanon des Mönches von Reading, aber unvergleichlich feinsinniger ist der Martinkanon des Mönches von Salzburg. Hier läßt er all seine Zunftgenossen, soweit sie sich mit kanonischen Künsten abgegeben haben, weit hinter sich; da steht er auf triumphierender Höhe und macht uns all seine sonstigen Mängel und Nachlässigkeiten vergessen.

Wie der Münch nun in seinen weltlichen Liedern sich darstellt, war er eine reich veranlagte und vielseitige, aber auch eigenwillige und unausgeglichene Künstlernatur. Das ist eben das Schicksal, ja Verhängnis der Übergangszeit, daß sie den unter ihrem Zeichen geborenen Talenten eine eigenartige Entwicklung bestimmt, eine eigenartige Last von Aufgaben zuschiebt. Da zehren die Talente von den Schätzen einer vorausgegangenen Hochblüte, werfen neuen Samen aus, wecken neue Gedanken, die erst für kommende Generationen zur goldenen Frucht reifen; ihnen selbst aber ist eine abgeklärte Kunst vorenthalten. Daß der Münch einen Oswald von Wolkenstein, einen Heinrich Laufenberg, also Namen von Rang, beeinflußt hat[2]), besagt bereits viel, dürfte indes nicht seine namhafteste Nachwirkung sein. Denn bei ihnen handelt es sich ja doch nur um einzelne Persönlichkeiten. Die Meistersinger sind es, die seine Linie im großen fortsetzen. Beim Münch finden wir bereits eine ganze Anzahl ihrer Stileigentümlichkeiten beisammen: Tautologien und Geistreicheleien, Reimspiel und leere Wortkunst, psalmodierenden Gesangston, absteigende Oktavenreihen, die Kolorierung, zwei- und dreitönige Melismen an den Distinktionen. In den Texten überwiegen mehr die inhaltlichen Momente, in den Melodien dagegen die formbildenden (nicht Ausdruckswerte schaffenden) Momente, die ihn mit den Meistersingern verbinden. Insgesamt aber teilt der Münch mit ihnen die Grundeinstellung, nämlich das Verhältnis zur volksmäßigen Kunst. In der Kolmarer Liederhandschrift sowie im Singebuch des Görlitzer bezw. Breslauer Adam Puschmann, in süd-

[1]) Die mehrstimmigen Gesänge des Münches wurden bisher nur hinsichtlich der Stimmführung und Satztechnik betrachtet. Der Martinskanon kam dabei ganz übel weg bis H. Post, Ein Lied aus dem Klosterleben des Mittelalters (ZfM I [1918/19] 701 ff) die richtige Lösung brachte. Über die alte Kanonpraxis siehe auch O. Ursprung, Spanisch-katalanische Liedkunst des 14. Jhrh. (ZfM IV [1921/22] 137/8). In alter Zeit wurde vor Weihnachten ein vierzigtägiges Fasten beobachtet, das am „Martinitag" (11. Nov.) begann [s. M. Buchberger, Kirchenlexikon, München, unter „Advent"]; vorher tat man sich noch an einer Art Fastnacht gütlich und mußten der junge Wein und das faiste Gänslein daran glauben. Das also ist die wahre Veranlassung zu den „mit Recht so beliebten" Martiniliedern. Alle Vermutungen, welche den Leutpriester Martin hereinbeziehen, gehen also fehl.

[2]) F. A. Mayer, a. a. O., 146 ff.

ländischen Liedersammlungen aus Steiermark und Tirol (Sterzing) sowie in mehreren Nürnberger Manuskripten — Hans Sachs schätzte besonders die „Chorweise“ Die Nacht wird schier usw. — ist der Münch vertreten[1]).

An Stelle des etwas romantisch angehauchten Idealbildes vom Münch und seiner in ziemlicher Isolierung gezeichneten Erscheinung sehen wir nunmehr ein anderes Bild: Auf die Zeit, welche der Münch durchschreitet, auf die Lande, in denen er lebt, fällt noch ein letzter Schein des untergehenden minnesängerlichen Kunstideals. Frauenlob in Mainz ist längst tot (gest. 1318), doch seine Art wird weiter gepflegt[2]); am Main singt der Barfüßermönch im reinen Volkston; zwischen beiden steht eine kräftige, aber unausgeglichene Gestalt, Hermann, der Münch von Salzburg. Wo die Wege sich treffen, auf denen Frauenlob und der Münch wandeln, ersteht die bürgerlich-gelehrte Kunst der Meistersinger.

Zwei Lieder des Münches von Salzburg:
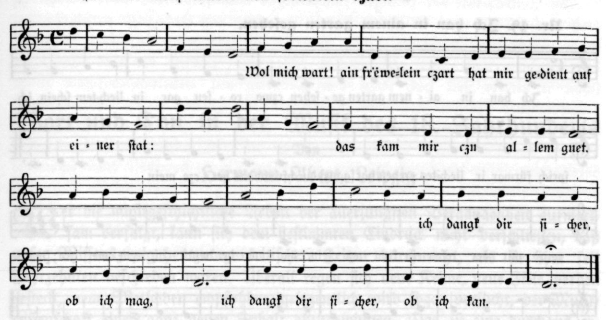
Da es sich hier um eine Wiedergewinnung der alten Lieder handelt, so bringen wir sie in einer Übertragung in unsere Notenschrift; das Original setzt willkürliche Notenwerte wie oben ausgeführt; für ◊ meist im Auftakt, ◊ oder ◊ im Kontext und ◊◊ am Schlusse der Liedperiode verwenden wir die vom rhythmischen Ablauf geforderten Werte. Einige Schwierigkeiten für die Übertragung bieten nur die instrumentalen Zwischenspiele in Nr. 46; man vergl. hierzu die Notierung bei Mayer-Rietsch, a. a. O. Die paar textlichen Konjekturen sind als solche gekennzeichnet. Die kleine Variante des a' in Nr. 83 geht nur auf eine Ungenauigkeit des Schreibers der Handschrift zurück; ähnlich z. B. in Nr. 39. Das in der Handschrift nicht vermerkte „aber durchweg geforderte ♭ ist von uns als Vorzeichen gesetzt. Über die Behandlung von Worten mit stummem e als einsilbig (z. B. Nr. 49 garten, Nr. 29 trewen) siehe die Jenaer Liederhandschrift an vielen Stellen; vergl. hierzu auch unsere heute noch geltende Aussprache im bayerischen Dialekt (im Gegensatz z. B. zum schwäbischen Dialekt). S. auch O. Ursprung, Der Minne Orden u. Regel, M.-Gladbach. J. Wolf, Notationskunde I 185 ff. teilt vom Münch das Lied Brief aus Freudensal und die beiden Nr. 46 und 49 in der Notierung des Originals und in moderner Übertragung mit. Die Note d des Auftaktes von Lied Nr. 46 steht bei Rietsch und ist bei Wolf anscheinend ausgefallen.
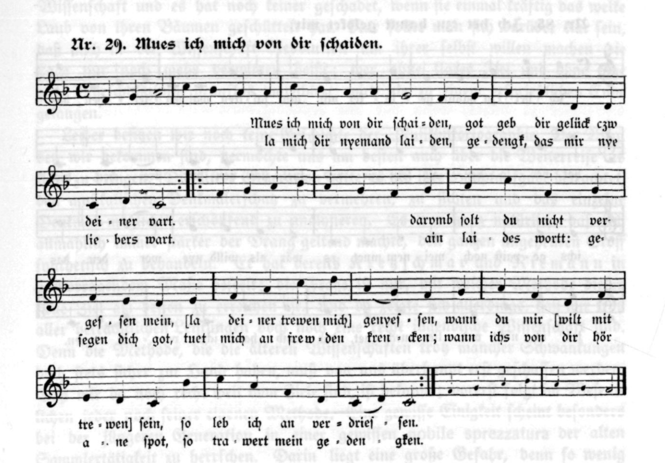
---

[1]) P. Runge, Die Sangesweisen der Colmarer Liederhandschrift, Lpzg. 1896. G. Münzer, Das Singebuch des Adam Puschmann usw. Lpzg. [1906]. Über die südländischen und Nürnberger Handschriften s. F. A. Mayer a. a. O. 24 ff; über eine Sterzinger Handschr. s. außer vorigem auch noch H. Rietsch, Die deutsche Liedweise, Anhang „Lieder und Bruchstücke aus einer Handschrift des 14./15. Jhrh.“ (Nebenbei: statt des unmöglichen „bina viae“ in Lied S. 223 und Anm. S. 237 lies natürlich „bina vice“.

[2]) „Wie sich die Dichtervereinigung, die Frauenlob in Mainz begründet hatte, zu den späteren Schulen verhielt, ist immer noch nicht genügend geklärt“. (R. Pfeiffer, Die Meistersingerschule in Augsburg usw. München u. Lpzg. 1919 [Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen, 2. Heft] S. 2.) Übrigens ist als früheste Singschule die von Augsburg bezeugt, 1450.

Nr. 46. Wol mich wart! ain frewelein czart.
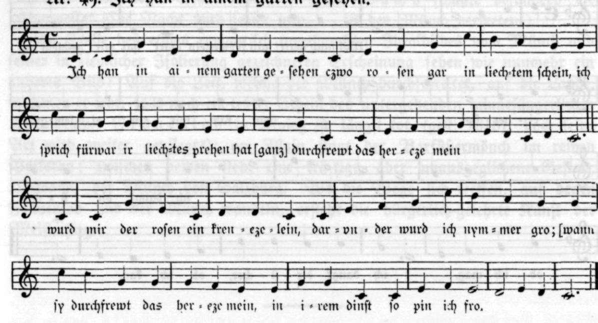


Nr. 29. Mues ich mich von dir schaiden.
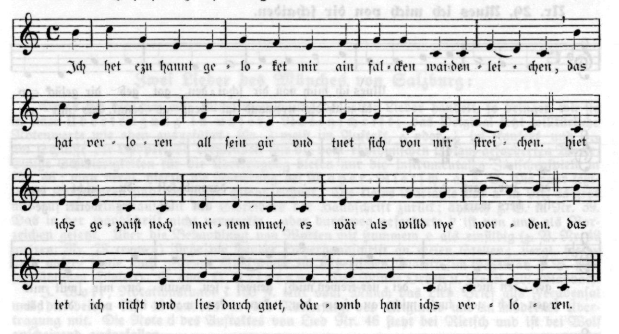


Zwei alte Spielmanslieder

Nr. 49. Ich han in ainem garten gesehen.



Nr. 85. Ich het ezu hannt geloket mir.



Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts

Von

Hermann Abert, Leipzig

Wer die musikgeschichtliche Arbeit der allerjüngsten Vergangenheit aufmerksam verfolgt, kann sich dem bestimmten Eindruck nicht verschließen, daß unser Wissenszweig heutzutage kritischere Zeiten durchmacht, als sie ihm seit Jahrzehnten beschieden waren. Überall regen sich neue Keime, neue Ziele werden gesteckt, neue Methoden empfohlen, gelegentlich wird sogar versucht, der Musikwissenschaft einen ganz neuen Inhalt abzugewinnen. Das ist eine durchaus erfreuliche und gesunde Entwicklung, denn der Fortschritt ist der Lebensatem jeder Wissenschaft und es hat noch keiner geschadet, wenn sie einmal kräftig das welke Laub von ihren Bäumen geschüttelt hat. Nur sollte man sich darüber klar sein, daß auch in der Wissenschaft Revolution um ihrer selbst willen machen die Lage nur noch mehr verwirren heißt; wer ohne klares Ziel und ohne eine gute Marschdisziplin drauflos marschiert, wird nie zu einem ersprießlichen Ende gelangen.

Leider besitzen wir noch keine Geschichte der Musikhistoriographie. Der Weg, den wir gekommen sind, vermöchte uns am besten auch über die Weiterreise ins klare zu bringen. Die ältere Generation hatte es als ihre Hauptaufgabe betrachtet, den musikalischen Denkmälerschatz zu vermehren, zu sichten und das einzelne Denkmal möglichst erschöpfend zu analysieren. Es war ganz natürlich, daß sich allmählich immer stärker der Drang geltend machte, den ganzen ungeheuren Stoff synthetisch zu behandeln. Er hat bereits K r e t z s c h m a r und R i e m a n n in hervorragendem Maße beseelt; die Frage ist nur, mit welcher Methode dieses neue Ziel am besten zu erreichen ist. Und da zeigte sich allerdings, daß wir trotz aller beträchtlichen Leistungen doch noch eine recht jugendliche Wissenschaft sind. Denn die Methode, die die älteren Wissenschaften trotz mancher Schwankungen doch stets sicher zur Hand haben, muß von uns überhaupt erst geschaffen werden. Daß wir da noch recht weit vom Ziele sind, ist bekannt; vorerst folgt im Wesentlichen jeder noch seiner eigenen Methode. Eine gewisse Einigkeit scheint besonders bei der jüngeren Generation in einer gewissen nobile sprezzatura der alten Sammlertätigkeit zu herrschen. Darin liegt eine große Gefahr, denn so wenig bibliothekarischer Spürsinn und gutes Sitzfleisch allein den Musikhistoriker ausmachen, so schwer schädigen wir unsere ganze Arbeit, wenn wir diese ihre unentbehrliche Grundlage des Materialsammelns verkümmern lassen. Tatsächlich mehren sich auch bereits die Arbeiten, die die berühmte „Sehnsucht nach großen geschichtlichen Bogen" mit einer zum Erschrecken geringen Quellenkenntnis zu befriedigen suchen.

Im Mittelpunkt der heutigen synthetischen Untersuchungen steht die Frage nach dem Stil, und Stilkritik bildet für viele den Inbegriff musikgeschichtlicher Forschung überhaupt. Nur wie sie zu handhaben sei, darüber gehen die Ansichten noch stark auseinander. Die eine Partei, die ihre Anhänger schon in älterer Zeit hat, sucht dem Problem auf außermusikalischem Wege beizukommen. Früher zog man allgemein kulturgeschichtliche, philosophische, literarische Erscheinungen und Strömungen heran und suchte deren Spiegelbild auch in den musikalischen Stilwandlungen zu erblicken, in jüngster Zeit wird mit besonderem Eifer die Kunstgeschichte zu diesem Zwecke benutzt. Aber schon die häufigen Debatten über den Begriff des Barock z. B. verraten die Schwäche auch dieser Anschauung: sie hat das Bestreben, bestimmte Theorien in die Musik von außen her hinein-, statt die Stilmerkmale unmittelbar aus ihr herauszulesen. Gewiß ist die Gesamtkultur eines Zeitalters stets einheitlich und der Geist, den wir auf einem einzelnen Gebiete am Werke sehen, wird sich mit größerer oder geringerer Deutlichkeit auch auf dem andern offenbaren. Das berechtigt uns aber keineswegs zu einer rein mechanischen Übertragung, bei der die den Einzelgebieten eigentümlichen Entwicklungsgesetze oft genug unberücksichtigt bleiben. Was der Kunstgeschichte recht ist, das ist darum der Musikgeschichte noch lange nicht billig, denn sie arbeitet mit einem Stoff von ganz anderer Art und die Darstellungsweise der Musik ist von der der bildenden Künste völlig verschieden.

Wir müssen daher den zweiten Weg einschlagen, der statt von außen her in die Musik hineinzuführen vielmehr von ihr unmittelbar ausgeht. Es führt auf die Dauer zu nichts, wenn wir uns beständig durch W ö l f f l i n's „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe" zu decken versuchen. Wohl können wir aus diesem Buche sehr viel lernen, aber nicht aus seinen lediglich aus den bildenden Künsten gewonnenen äußeren Ergebnissen, sondern aus seinen allgemeinen geistigen Zielen. Auch uns bleibt neben den alten Problemen der Kunstgeschichte die weitere, dringende Aufgabe nicht erspart, uns Wölfflinsch gesprochen mit einer „Geschichte des Hörens" als solcher zu befassen und die Grundlagen zu untersuchen, auf der die Schönheit der Kunst der einzelnen Meister Gestalt gewonnen hat. Die Überzeugung, daß „nicht alles zu allen Zeiten möglich ist", ist in der Musikforschung noch lange nicht Gemeingut geworden. Woher kämen sonst Urteile selbst von namhaften Gelehrten über die Unzulänglichkeit der älteren italienischen Oper oder auch nur über den „unmusikalischen" Goethe, der die uns Heutigen vertrauten Meister Beethoven und Schubert „nicht verstanden" habe? Um aber zu einer Geschichte der musikalischen Darstellungsarten als solcher zu gelangen, bedarf es musikgeschichtlicher, nicht bloß kunstgeschichtlicher Grundbegriffe. Daß wir hier noch weit vom Ziele stehen, ist bekannt, doch mehren sich, zumal bei der jüngeren Generation von Forschern, die Anzeichen dafür, daß wenigstens das Problem richtig erfaßt und seine Lösung mit Ernst versucht wird.

Im Folgenden soll nun einmal versucht werden, ohne philosophische, kunst- oder literargeschichtliche Krücken, dem Wesen und der Entwicklung einer Musikgattung, gemäß den in ihr selbst beschlossenen Möglichkeiten, auf den Grund zu kommen.

Für die heutige Forschung steht die Vokalmusik des 18. Jahrhunderts, soweit nicht ausdrücklich französische Einflüsse festgestellt werden, unter dem Zeichen der Neapolitaner, vom „Schulhaupte" Scarlatti an bis in die Zeiten Simon Mayr's. Indessen heben sich neuerdings aus diesem großen Zeitraum doch bereits einzelne Richtungen heraus: die alte, die reformfreundliche, die neuneapolitanische, die von Gluck beeinflußte, was allein schon gegen die Einheit des Ganzen bedenklich stimmen muß. Dazu kommen die verschiedenen Gegenströmungen, das Händel'sche Oratorium und das Gluck'sche Musikdrama, die teils aus dem Genie ihrer Träger, teils aus der Verschmelzung verschiedener nationaler Stilarten erklärt werden; auch das deutsche Lied der Berliner Schule wird von vielen als eine Reaktion gegen das Neapolitanertum in der deutschen Musik betrachtet.

Diese geschichtliche Einstellung hat uns früheren naiven Anschauungen gegenüber sicher meilenweit vorwärts gebracht. Trotzdem war die große, hundert Jahre umfassende „neapolitanische Schule" von Anfang an nur ein wissenschaftliches Provisorium, das im Grunde schon von Kretzschmar mit jener Unterteilung in vier einzelnen Schulen erschüttert wurde.

Aber auch der Ausdruck „neapolitanisch" vermag so wenig wie „venezianisch" den Anforderungen einer wirklichen Stilgeschichte zu genügen. Beide sind Überbleibsel einer älteren Zeit, die zwar nicht mehr mit einzelnen Künstlern rechnete, aber mit ganzen Künstlergruppen, und diese nach ihrer gemeinsamen Geburts- oder Wirkungsstätte benannte. Über den Stil der Kunst selbst sagen derlei Bezeichnungen zunächst überhaupt nichts aus und mußten denn auch bei fortschreitender Verfeinerung der Stilkenntnis durch besondere Zusätze wie „Reformneapolitaner" näher bestimmt werden. Auch Scarlatti's Stellung als Schulhaupt der ganzen Richtung scheint nach den neueren Forschungen stark erschüttert. Seinem Wohnsitz und dem Ort seiner Erfolge nach ist er gewiß Neapolitaner, dem Stil seiner Opern nach steht er aber den sog. Spätvenezianern entschieden näher als z. B. seinem Schüler Hasse. Denn alles, was man bei ihm lange Zeit als echt neapolitanisches Gewächs bezeichnet hatte, die Herrschaft der Dakapoarie, die Scheidung im Secco- und Accompagnatorezitativ, findet sich bei seinen Vorgängern bereits klar vorgezeichnet, und mit ihnen berührt er sich auch in der Solidität des Satzes und, was besonders wichtig ist, in der Zugehörigkeit zur älteren Librettistik, die von Metastasio noch weit entfernt ist. Ein neuer Operntypus beginnt tatsächlich erst mit Metastasio und seinem getreuen und kongenialen Hasse, und man täte besser, hier von einer metastasianischen statt einer neapolitanischen Oper zu reden. Werden die Spätvenezianer aber einmal, wozu es noch gute Weile hat, systematisch untersucht, so wird sich hier wohl eine auch Scarlatti umfassende Stilgruppe heraus stellen, die, wie wir jetzt schon sehen, durchaus nicht einen absoluten Verfall, sondern im Gegenteil eine starke Konsolidierung des musikalischen Ausdrucks erkennen lassen wird. Das muß freilich einer besonderen Untersuchung vorbehalten bleiben.

Die noch gegenwärtig allgemein herrschende Ansicht über die Vokalmusik des 18. Jahrhunderts vor Gluck und zum erheblichen Teil auch noch nach ihm (man denke an Mozart's „Zauberflöte") ist die, daß die Komponisten durchweg an

unzulängliche, wenn nicht gar törichte Dichtungen gefesselt gewesen seien. Dieses Urteil trifft die Oper trotz Metastasio ganz ebenso wie z. B. die Bach'sche Kantate und das Lied, dessen Niedergang um 1700 noch H. Kretzschmar aus dem „Versagen der deutschen Dichtung" in dieser Zeit erklärt. Sein Wiederaufleben bei Sperontes aber gilt vielen als eine Art von geschichtlichem Kuriosum, und noch die Berliner Odenkomposition wird meist als ein ästhetisch unzulänglicher, doktrinärer Versuch abgetan.

Die logische Folgerung aus diesen Anschauungen ist entweder die gänzliche Resignation bezüglich der Wiederbelebung dieser alten Kunst, mit Ausnahme der Bach'schen Kantate, der auch wir noch ihre textlichen Schwächen nachsehen, oder der Versuch der Umdichtung mit dem Zweck, diese Art von Musik „dem modernen Geschmack wieder näher zu bringen". Daß das freilich ein recht bedenkliches Unterfangen ist, ob es sich nun um ein altes oder um ein modernes Werk handelt, oft gefährlicher als alle Entgleisungen in der musikalischen Bearbeitungsfrage, wird denn auch neuerdings mehr und mehr zugegeben.

Dazu kommen nun aber auch noch musikalische Ausstellungen, die der moderne Beurteiler an dieser alten Kunst macht. Sie betreffen vor allem ihren geringen Formenschatz, der meist als Verarmung aufgefaßt wird. Noch heute verursacht Vielen schon der Gedanke an die Arien- oder Nummernoper mit ihrer „monotonen" Folge von Rezitativen und Arien Unbehagen; sie erblicken darin nichts als eine Schöpfung der Sängerwillkür, trotzdem die neuere Forschung sich große Mühe gegeben hat, die Grundlosigkeit dieser am Einzelnen haften bleibenden Betrachtungsart nachzuweisen. Kurz, dieser Zeitraum erfreut sich auch heute noch bei der Forschung, vom Laientum ganz zu geschweigen, keiner besonderen Wertschätzung, und Gluck z. B. wird immer noch mit Vorliebe als der Erlöser von allerlei Übel betrachtet, als Reformator der Texte und der musikalischen Formenwelt.

Nun ist ein solches, womöglich mit subjektiven Werturteilen gepaartes Absprechen über eine ganze Periode, dazu noch über die Bach-Händel'sche, zum mindesten sehr gewagt. War denn wirklich das ästhetische Gefühl dieser Zeit so „unentwickelt" und waren Händel und Bach wirklich die Opfer minderwertiger Poeten, deren Elaborate sie resigniert hinnehmen mußten, weil eben nichts Besseres vorhanden war? Und bedeutete die Vereinfachung im musikalischen Formenbau tatsächlich nur eine Verarmung, d. h. ein Nachlassen der schöpferischen Kraft?

Bei Lichte betrachtet liegt allen diesen Urteilen ein falscher Maßstab zu Grunde. Die Forschung darf gar keine anderen Voraussetzungen machen als die Persönlichkeiten und die Zeit, der die zu untersuchenden Werke angehören. Wir aber messen in diesem Falle eine ältere Periode mit dem Maßstab, den uns bezüglich des Verhältnisses von Dichtung und Musik die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, im besten Falle die der letzten Jahrzehnte des achtzehnten an die Hand gibt. Das heißt: wir nehmen an, z. B. Bach und Händel hätten über dieses Verhältnis ähnlich gedacht wie wir, hätten aber ihre Absichten nicht mit derselben Reinheit durchführen können, weil sie eben das Pech gehabt hätten,

[1]) Geschichte des neueren deutschen Liedes, S. 142.

unzulängliche Dichtungen in Musik setzen zu müssen. Es ist der alte, oft schon erkannte, aber praktisch noch viel zu wenig bekämpfte Irrtum, als sei das musikalische Empfinden unserer Altvorderen dasselbe gewesen wie das unsere, nur unvollkommener entwickelt. Gerade jene scharf angegriffene Periode widerlegt ihn aufs neue. Ihre Vokalmusik entspricht zwar in vielen Punkten nicht unsern Ansprüchen, folgte aber ihren eigenen, wohlbegründeten Gesetzen und schuf sich darnach eine Formenwelt, die nicht etwa willkürlich gewählt, sondern die ihren Anschauungen allein entsprechende und notwendige war.

So befremdend es klingen mag, so hat doch die damalige Zeit z. B. unter einer Oper etwas ganz anderes verstanden als die heutige; man ging mit anderen Voraussetzungen und Erwartungen ins Opernhaus und legte an das Gebotene ganz andere Maßstäbe an. Was zunächst den Text anbelangt, so verlangen wir Heutigen ja unbedingt einen möglichst originellen Stoff, der unsere Phantasie reizt, dann eine logisch und zugleich spannend geführte Handlung und endlich eine individuelle, psychologisch fein begründete Charakteristik. Im Grunde sind das dieselben Anforderungen, die wir auch an das gesprochene Drama von heute stellen. Diese Angleichung des musikalischen Dramas an das gesprochene, die „Literarisierung der Librettistik" geht aber geschichtlich nicht über die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurück, wo sie sich auch erst ganz allmählich bei der komischen Oper herausentwickelt. M o z a r t z. B. nähert sich ihr besonders im „Figaro", dem ja ein Literaturdrama zu Grunde liegt, und im „Don Giovanni", während die „Zauberflöte" wieder der älteren Art folgt (man denke da nur an den berühmten „Bruch" im ersten Akt) und mit ihrem Text darum auch dem landläufigen Tadel verfällt.

Von Originalität der Stoffwahl ist bei der älteren Oper, auch bei Metastasio, nicht viel zu verspüren. Metastasio ist ein großer Virtuose in der Variierung älteren Stoffgutes; er mag seine Stoffe hernehmen, wo er will, ihre Behandlung vollzieht sich stets mehr oder minder in denselben Bahnen, und wie er auf rein sprachlichem Gebiete mit einem unglaublich geringen Wortschatz auskommt, so weiß er auch seine Stoffe auf wenige Grundtypen zurückzuführen, die mit größeren oder geringeren Änderungen immer wiederkehren. Aber auch innerhalb des großen Formenbaus wiederholt sich mancher Szenentypus. Schon in der „venezianischen" Zeit mußte jede anständige Oper ihre Geister-, Traum-, Lamentoszenen usw. haben, die sich auch im sprachlichen Ausdruck oft ganz auffallend ähneln, und im 18. Jahrhundert ists im Grunde nicht anders. Endlich beweist die Tatsache, daß derselbe Text Metastasio's gleich von einer ganzen Anzahl von Musikern komponiert zu werden pflegte, zur Genüge, daß weder die Komponisten noch das Publikum in der Stoffwahl der Opern besonderen Wert auf Originalität legten.

Auch mit „dramatischer Logik" und „Spannung" im modernen Sinn ist es in der alten Oper schwach bestellt. Das rührt davon her, daß sie unter „Handlung" überhaupt etwas ganz anderes versteht, als die moderne. Sie kennt vor allem den modernen Begriff der Entwicklung noch nicht, der wiederum erst vom literarischen auf das musikalische Drama übertragen worden ist. Wir verlangen von einer Opernhandlung zwar einen logischen Verlauf, aber auch originell er-

fundene, dichterische Motive; nichts fürchtet der heutige Opernkomponist mehr als den Vorwurf, er arbeite mit bekanntem und abgegriffenem Gut. Auch hier erhält das Individuelle den Vorzug vor dem Allgemeinen. Ist diese Vorbedingung aber erfüllt, so legt die moderne Oper bei aller Rücksicht auf die Musik doch großen Wert auf die Handlung als solche. Ihre rein stoffliche Entwicklung wird mit peinlicher Sorgfalt angelegt und durchgeführt und vor allem vom Musiker verlangt, daß er dieser Entwicklung mit seiner Kunst bis in die kleinsten Einzelheiten nachgehe. Alle Spannungen, Höhepunkte und Entspannungen der Handlung müssen in der Musik ihr Spiegelbild erhalten — dieses Grundgesetz ist den modernen Komponisten bereits in Fleisch und Blut übergegangen.

Ganz anders die ältere Oper. Wir dürfen uns da bei Metastasio z. B. nicht durch sein bekanntes, überkünstliches Intrigensystem zu der Annahme verleiten lassen, das hätte bei dem Begriff der Handlung jener Zeit die Hauptrolle gespielt. Gewiß scheint dem rein Stofflichen damit ein großes Gewicht zuzufallen, indessen worauf die ganze Sache schließlich hinausläuft, ist Verwicklung und nicht Entwicklung im heutigen Sinne, und vor allem stellen sich alle diese verzwickten Handlungen, bei Lichte betrachtet, als Variationen bestimmter, immer wiederkehrender Handlungstypen heraus. Schon die Gruppierung der handelnden Personen scheint darauf angelegt, und wollte man die Führung der Handlung in allen metastasianischen Stücken einmal graphisch darstellen, es käme eine recht begrenzte Anzahl von Figuren heraus. Noch Schiller's Gedanke, einmal die überhaupt möglichen tragischen Situationen aufzuspüren, ist ein Nachhall dieses Geistes. Ferner steht das ganze Intrigengewebe speziell für den Musiker durchaus in zweiter Linie, da er es stets im Secco, also mit einem Mindestmaß an musikalischem Ausdruck, abmacht.

Er kennt aber auch jenes moderne Grundgesetz des Zusammenfallens von stofflichen und musikalischen Höhepunkten nicht. Wenn sich z. B. der Konflikt zweier Nebenbuhler um ein Mädchen zum Kampf auf Tod und Leben zuspitzt, oder wenn ein Aufrührer in erregter Verhandlung zum Tode verurteilt und abgeführt wird, so nimmt die Musik von diesen Höhepunkten abermals nur im Secco Notiz; erst nach der Katastrophe, wenn das Mädchen selbst oder die Angehörigen davon erfahren, flutet sie in Form einer Arie über das Drama dahin. Der musikalische Höhepunkt tritt also entweder vor oder nach dem stofflich-dramatischen ein. Man sieht deutlich: nicht das, was wirklich geschieht, hat Wert für diese Kunst, sondern nur das Echo, das es im Herzen der beteiligten Personen wachruft.

Aber auch diese Personen, die eigentlichen dramatischen „Charaktere", sind Erzeugnisse eines ganz anderen dramatischen Empfindens. Wir verlangen heutzutage beim musikalischen wie beim gesprochenen Drama scharf geschaute, individuelle Charaktere und vor allem wiederum eine fesselnde psychologische Entwicklung. Es ist der Herder'sche Begriff des Menschen als einer nur ein Mal vorkommenden Einheit lebendiger seelischer Kräfte, die ihren Schwerpunkt lediglich in sich selbst trägt und damit wie den Charakter, so auch das Schicksal des Betreffenden ausmacht. Die ältere Zeit dagegen kennt dieses Individuelle,

Einmalige bei den Charakteren so wenig wie bei den Handlungen. Auf den Menschen als Einzelwesen kommt es ihr überhaupt nicht an, sondern auf die allgemein menschlichen Eigenschaften, deren Träger er ist. H. Kretzschmar bemerkt einmal, die Metastasio'schen Figuren erinnerten an das Kindertheater.[1]) Das ist ganz richtig beobachtet, nur darf man dahinter nicht eine Schwäche des Dichters wittern, sondern er und sein Publikum kannten nichts anderes, sie verlangten eine solche typisierende Art der Charakteristik. Ihr dramatisch-psychologisches Empfinden rechnet nicht mit einem nur einmal vorkommenden Gemisch von Seelenkräften, sondern mit einer Mischung bestimmter begrenzter Eigenschaften. Daher rührt denn auch der Schematismus dieser Charakterzeichnung. Die moderne Oper verfügt über eine unbegrenzte Zahl von Charakteren, die der älteren ist begrenzt durch die Anzahl und die Vereinigungsmöglichkeiten der Eigenschaften. Nehmen wir z. B. einmal Metastasio's „Titus" an. Welchen Aufwand raffiniertester Individualpsychologie hätte ein moderner Librettist nötig, um uns diese Handlung nur einigermaßen begreiflich zu machen! Metastasio kennt dagegen an seinem Helden als einzige Triebkraft nur die Eigenschaft der clemenza, und der ganze Inhalt des Dramas ist, zu zeigen, was aus dieser Eigenschaft für Handlungen entstehen. Die Allegorie steht hier bereits nahe vor der Tür; sie ist denn auch zwar nicht in der ausgebildeten opera seria, aber doch in den dramatischen Serenaden ausgiebig verwandt worden.

Derselbe Hang zum Typischen, Allgemeinmenschlichen beherrscht diese Charaktere auch in der einzelnen dramatischen Situation. Es mag geschehen, was da will, es entlockt dem einzelnen Menschen keine individuellen Stimmungen oder Erschütterungen, sondern nur solche Gefühle, die sich aus den von ihm vertretenen Eigenschaften von selbst mit Notwendigkeit ergeben. Uns Heutigen kommen die metastasianischen Arientexte mit ihren Gemeinplätzen trotz allem rhetorischen Aufputz recht matt und verblasen vor; wir verlangen literarisch wertvollere Texte. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß diese Art von Poesie den ganzen geistigen Zielen dieser Dramatik entsprach, für die nun einmal nicht der einzelne Mensch die Hauptsache war, sondern die hinter ihm stehende Idee. Die berühmten Gleichnisarien sind der naivste Ausdruck dafür; sie entkleiden die Situation alles individuellen Gepräges und spielen sie unter gleichzeitigem Appell an den in der Zeit des Rationalismus allein selig machenden Verstand auf das Gebiet des allgemeinen, jedem vertrauten Naturbilds hinüber.

Dieser ganzen Auffassung von Handlung und Charakteristik im musikalischen Drama entspricht schließlich auch das Fehlen einer individuellen psychologischen Entwicklung der Charaktere im modernen Sinn, das uns den Unterschied zwischen Einst und Jetzt ganz besonders fühlbar macht. Die heutige Oper erblickt, wiederum unter dem Einfluß des gesprochenen Dramas, gerade hierin eine ihrer Hauptaufgaben und ist bei deren Lösung schon bis an die Grenze des Möglichen gegangen. Der älteren dagegen sind zwar die Grundgesetze der dramatischen Psychologie gewiß nicht unbekannt, aber sie baut darauf nicht ganze Dramen auf; da sie sich mit der Einzelseele als solcher gar nicht abgibt, streift sie auch in der

---

[1]) Gesammelte Aufsätze II, 140.

Entwicklung ihrer Dramen alles Individuelle ab und gibt eine Folge typischer Gefühlsbilder, neben der die äußere Handlung wie ein Schatten hergeht. Wie es in der damaligen musikalischen Dynamik keine Übergänge gibt, sondern nur Kontraste, so ist es im Großen auch in dieser Dramatik. Sie besteht aus einer Folge elementarer Kontraste, und der über dieser Folge waltende große Gefühlsrhythmus war es, der das damalige Publikum ebenso fesselte, wie die minutiöse Individualpsychologie das moderne.[1])

Gewiß ist Metastasio diesem Opernideal nicht voll gerecht geworden, vor allem deshalb, weil er noch viel zu sehr in dem französischen Rationalismus befangen war, für den eben das Allgemein-Menschliche mit der Konvention des französischen Hofes zusammenfiel. Er glaubte das Leben darzustellen wie es ist und wie es sein soll, und schilderte doch nur einen beschränkten Ausschnitt dieses Lebens. Aber im Prinzip war diese Art von Opernkunst zwar eine einfachere, aber seelisch nicht minder wahre als die spätere, und vor allem war sie mit ihrem Streben nach dem allgemein Menschlichen auf echt musikalischem Boden erwachsen. Das zeigte sich sofort, als Calsabigi und Gluck ihr die konventionelle Maske Metastasios abrissen und ihren Gestalten an Stelle der französischen Kavaliereigenschaften wieder rein menschliche verliehen. Prinzipiell bringen also „Orpheus" und „Alceste" durchaus nichts Neues, sie sind Erzeugnisse derselben dramatischen Anschauung, nur vertreten sie innerhalb dieser Sphäre eine weit höhere Wirklichkeit, indem sie an Stelle des Konventionellen, zeitlich Bedingten das Zeitlose, zu allen Zeiten Wahre und echt Menschliche setzen.

Die komische Oper dieser Zeit unterscheidet sich von der tragischen wohl durch eine primitivere äußere Technik, ist aber im Grunde das Kind desselben Geistes. Schon daß Tragisch und Komisch so scharf von einander geschieden werden, ist sehr bezeichnend, denn eine Verschmelzung beider innerhalb desselben Werkes, wie sie später bei Mozart auftritt, hätte eine weit individuellere Führung von Handlung und Charakteren zur Voraussetzung. Schon Namen wie Buonafede, Tagliaferro, Serpina, Vespone usw. zeigen, daß alles gleichfalls auf die Darstellung bestimmter allgemeiner Eigenschaften hinauslief: der Name gibt diesen Gestalten die Richtschnur für ihr ganzes Handeln. Und da keine menschliche Eigenschaft an sich komisch wirkt, so erzielte man diese Wirkung durch Übertreibung. Damit wurde die Karikatur, dieses gröbste Mittel der Komik, die Seele dieser ganzen Operngattung. Auch sie erfüllte somit, was Opitz schon 1624 in seiner deutschen Poeterey von der Komödie verlangt hatte, „schlechtes Wesen und Personen, Hochzeiten, Gastgebote, Spiele, Betrug und Schalckheit der Knechte, ruhmrätige Landsknechte, Buhlersachen, Leichtfertigkeit der Jugend, Geitz des Alters, Kupplerey und solche Sachen, die täglich unter gemeinen Leuten vorlaufen." Der moralische Zweck, der Todfeind alles wirklichen Humors, lauert auch hier beständig im Hintergrunde und wird von den Franzosen mit Vorliebe sogar am Schluß noch einmal besonders betont. Kein Wunder, daß auch diese „Charaktere" sich innerhalb eines beschränkten, von der commedia dell' arte stammenden Typenkreises bewegen und daß auch die Hand-

[1]) Vgl. auch R. Steglich, Händels Oper Rodelinde, Zeitschrift für Musikwissenschaft S. 518 ff.

lungen mit ihren beständig wiederkehrenden Späßen und Tricks ein ziemlich schematisches Gepräge tragen. Immmerhin hatte diese Kunst doch von Hause aus einen starken Zusatz von Volkstümlichkeit mit auf den Weg bekommen, der sich gegen ihre gänzliche Rationalisierung immer wieder zur Wehr setzte; dazu kam außerdem die große Rolle der mimischen Darstellung, die hier dem Individuellen einen weit größeren Spielraum verstattete, während sie in der ernsten Oper gleichfalls mehr und mehr zur Schablone erstarrte. So war die Möglichkeit vorhanden, daß die freie, gesunde Laune des Poeten und Darstellers über den lehrhaften Schematismus triumphierte. Allerdings war dazu eine grundlegende Änderung des Verhältnisses von Poesie und Musik vonnöten. Trat diese aber einmal ein, so war es der komischen Oper weit leichter, sich dem neuen Geiste anzupassen, als der ernsten, und tatsächlich sind denn auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auf diesem Gebiete die bedeutendsten Würfe der neuen Richtung erzielt, ja sogar der ernsten Oper die Zügel der bisherigen Führung aus der Hand genommen worden.

Daß Motette und Kantate, unter dem Gesichtspunkt des älteren Verhältnisses von Poesie und Musik betrachtet, sich von der Oper nur dem Grade, nicht der Art nach unterscheiden, leuchtet ohne Weiteres ein. Trotzdem hat gerade die deutsche Kirchenkantate jener „Musikalisierung der Poesie" den längsten Widerstand entgegengesetzt. Das war natürlich, denn die dichterischen Hauptbestandteile der älteren deutschen Kantate, Bibelwort und Kirchenlied, sind mit gewöhnlichen Vokaltexten überhaupt nicht zu vergleichen. Das Kirchenlied war an seine Melodie gebunden, das Bibelwort aber war an und für sich etwas Geheiligtes und wurde in diesem seinem Eigenwert auch stets respektiert. Sehr bezeichnend ist, daß in dieser älteren Kunst die beiden Hauptformen der späteren Kantate, Rezitativ und Dacapoarie, noch fehlen und an ihrer Stelle freiere Bildungen auftreten, die ganz ersichtlich darauf angelegt sind, dem Text als solchem bis in Einzelheiten hinein gerecht zu werden.

Erst als an Stelle der liturgischen Texte durch Erdmann Neumeister die freie Dichtung gesetzt und damit die Scheidewand zwischen geistlicher und weltlicher Kantate niedergerissen wurde, kam auch in der Kirchenkantate jene Grundanschauung vom Verhältnis zwischen Musik und Poesie zu ihrem Rechte. Die neue Dichtungsart konnte für sich keine solche Ausnahmestellung beanspruchen, wie das Bibelwort, sie wollte es aber auch nicht, sondern war von Anfang an ebenso auf große lyrisch-musikalische Stimmungsbilder zugeschnitten, wie in den übrigen Gattungen, ja noch mehr als in diesen, da ja die liturgische Kunst von Hause aus nicht das Gefühl des Einzelnen, sondern der Allgemeinheit zum Ausdruck bringt. Neumeister ging also durchaus mit dem musikalischen Empfinden seiner Zeit, als er der Kantate die neue dichterische Gestalt gab; der Fehler war nur, daß er sein Vorbild einzig und allein bei der Oper suchte und dadurch die Gefahr der Verflachung und Veräußerlichung der Kirchenmusik heraufbeschwor. Ihr wurde bekanntlich erst durch Bach mit der Stärkung des liturgischen Rückgrates begegnet. Aber im Allgemeinen schließt sich auch Bach, was die Stellung des Musikers zum Dichter anbelangt, noch durchaus den Anschauungen seiner Zeit an, d. h. eine Kantate ist für ihn eine Reihe gegensätz-

licher Gefühlsbilder; eine „Entwicklung" im modernen Sinne kennt er sowenig wie die gleichzeitige Oper. Wohl läuft in vielen seiner Kantaten eine große Steigerungslinie nach einem Kernstück in der Mitte und senkt sich dann zum Schlusse wieder herab. Aber sie ist nicht im Texte vorgezeichnet, sondern erst durch den Musiker in ihn hineingetragen, und ganz am Schluß sorgt der einfache Choral immer wieder für die unmißverständliche Betonung des liturgischen Charakters des Ganzen.

Aus allen diesen Gründen ist ein hochmütiges Absprechen über die Dichtungen bei den Bach'schen Kantaten so wenig am Platze wie bei den Händelschen Opern. Wer unsere heutigen Anschauungen von Wort und Ton in sie hineintragen will, arbeitet mit Begriffen, die für Bach's Zeiten einfach nicht vorhanden waren. Es ist heutzutage kein Kunststück, Picander zu belächeln; man sollte aber dabei doch nicht vergessen, daß hinter diesen „Reimereien" sehr häufig Bach selbst steht. Er hat die Mitarbeit Picander's auch nicht etwa als ein tragisches Geschick für sich selbst aufgefaßt, sondern war im Gegenteil durchaus mit ihr zufrieden, denn hier hatte er den Dichter, den er brauchte, den Verfasser zwar nicht „literarisch wertvoller", aber musikalisch überaus brauchbarer Texte. Mit Recht bemerkt Schweitzer [1]), Bach habe sich nie durch seine Dichter inspirieren lassen, sondern sie im Gegenteil seinerseits inspiriert, wenn dasselbe auch mehr oder minder auf die gesamte damalige Vokalmusik zutrifft. In den meisten Fällen war für Bach der Dichter lediglich der sprachliche Vermittler zwischen seiner Musik und dem höchsten Ziele, dem sie zustrebte, nämlich den durch den De-tempore-Charakter des betreffenden Sonntags in ihm angeregten allgemeinen religiösen Vorstellungen und Gefühlen. Es ist daher ganz verfehlt, diese Kantatentexte durch Umdichtung literarisch „wertvoller" machen zu wollen, als sie sind. Bach selbst hätte sie jedenfalls nicht als „wertvoll" anerkannt.

Nun begreifen wir aber auch, warum die letzte Gattung der Vokalmusik, das Lied, in dieser Periode so stiefmütterlich gepflegt wird, ja geraume Zeit überhaupt aussetzt. Der liedmäßige Sologesang war seinerzeit in bewußter Reaktion gegen eine als poesiefeindlich empfundene Kunst — Caccini spricht geradezu vom laceramento della poesia — ins Leben gerufen worden, und die Erinnerung daran wirkt durch seine ganze Geschichte hindurch nach. Im Liede kann die Poesie tatsächlich der Musik gegenüber niemals dieselbe untergeordnete Rolle spielen wie in den übrigen Gattungen; ist doch ein Liedertext niemals von Hause aus als „Libretto" gedacht, wie ein Arientext, sondern als eine mehr oder weniger selbständige Dichtung, auf die der Komponist Rücksicht zu nehmen hat. Nur hier kann man von einem eigentlichen „In-Musik-Setzen" einer Dichtung im modernen Sinne reden. Es war darum auch kein Wunder, daß beim Eintritt jener Überflutung der Gesangsgattungen durch die Musik gerade das Lied die größte Einbuße zu verzeichnen hatte und durch Arie und Solokantate allmählich ganz verdrängt wurde.

Auch das Parodieverfahren des Sperontes steht, unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, nicht mehr als ein mehr oder weniger zufälliges Kuriosum in

---

[1]) J. S. Bach, 2. Auflage, S. 431.

der Geschichte da, sondern als die notwendige Folge jenes Verhältnisses zwischen Poesie und Musik. Die Musik war für diese Leute durchaus die Hauptsache, der Dichter mochte sehen, wie er sich mit ihr auseinandersetzte; daß er es einmal wagen könnte, dem Musiker seine Forderungen zu stellen, wäre zu jener Zeit noch nicht als künstlerisch anerkannt worden.

Diesem Empfinden entspricht nun aber getreulich die musikalische Formenwelt in unserem Zeitabschnitt. In früheren Zeiten hat man sie, vor allem die Dacapo-Arie, lediglich als ein Erzeugnis der Sängerwillkür betrachtet, neuerdings ist man vorsichtiger geworden und redet wenigstens nur noch von einer formalen Verarmung gegenüber der älteren venezianischen Zeit. Man sollte aber nie vergessen, daß diese Herrschaft der Dacapoarie kein Produkt des Zufalls oder einer abnehmenden Gestaltungskraft ist, sondern die dem Grundempfinden dieser Kunst einzig entsprechende und darum notwendige Form. Gewiß ist eine gewisse Verarmung vorhanden, indessen ist bis jetzt jede entscheidende geschichtliche Wandlung durch eine Einbuße an älteren Stilelementen erkauft worden, und Fortschritt heißt nicht immer äußere Bereicherung, sondern häufig auch Beschränkung und Konzentration.

Die dreiteilige Arie des 18. Jahrhunderts ist bezeichnender Weise im 19. den mannigfachsten Vorwürfen ausgesetzt gewesen. Sie war tatsächlich auch für dieses auch in seiner Musik so wesentlich literarisch gerichtete Zeitalter kaum zu brauchen. Denn die Poesie hat an ihrem Zustandekommen den geringsten Anteil, die Arie ist vielmehr durchaus aus dem Geiste der Musik herausgeboren, so gut wie die ja gleichfalls dreiteilige Form des Sonatensatzes, mit deren Entwicklung sie längere Zeit parallel geht. Sie ist sozusagen eine Form der absoluten Musik, nur daß die führende Stimme statt von einem Instrument vielmehr vom Gesang ausgeführt wird. In Italien wird auf die Natur dieser Tonquelle Rücksicht genommen, bei Bach dagegen ist häufig genug auch das nicht mehr der Fall. Er nimmt wohl bisweilen, aber auch nicht immer, am Anfang des Gesanges auf seine Textworte Rücksicht und schreibt sog. „wortgezeugte" Themen (was aber durchaus nicht mit „gesangmäßig" identisch zu sein braucht), während die Fortführung durchaus „absolut" erfolgt. Man sieht, auf den Text als solchen, mit allen seinen Einzelheiten, kam es dieser Kunst weit weniger an, als auf das musikalische Stimmungsbild, für das der Dichter nur den ganz allgemeinen Affekt zu geben hatte. So sind sämtliche Arientexte Metastasio's einzig und allein auf die musikalische Komposition zugeschnitten. Später, als man die Vereinigung von Dicht- und Tonkunst von einer ganz anderen Seite betrachtete, überließ man derartige Aufgaben der reinen Instrumentalmusik [1]).

Aus dem allem erklären sich auch die einer späteren Zeit so widerwärtigen „endlosen" Wortwiederholungen in einer Arie. Da die Entwicklung des Stückes durchaus musikalischen Gesetzen folgt, mußte die textliche Grundlage eben gestreckt werden. Hätte auch der Dichter seinen Faden weiter gesponnen, so wäre

[1]) Das gilt auch für einzelne Stellen. Z. B. das dreimalige „ich" zu Anfang der Bach-schen Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" wäre zu Beethoven's Zeiten nicht mehr gesungen, sondern nur noch gespielt worden.

dies ohne Zweifel als eine allzugroße poetische Belastung aufgefaßt worden; die bloße Wiederholung entsprach dem Empfinden der Zeit weit mehr. Man kann sich ferner gut denken, daß unter diesen Umständen öfter vorkam, was Mozart über das Zustandekommen der Partie seines Osmin berichtet [1]), nämlich daß die Musik zu einzelnen Arien in des Komponisten Kopf lange vorher „herumspazierte", ehe er die Verse seines Dichters in Händen hatte, daß also in diesem Falle ein Musikstück in Poesie gesetzt wurde, statt wie später eine Dichtung in Musik. Auch hier geraten wir übrigens wieder in die Nachbarschaft des Sperontes.

Der Seelenzustand, der in einer Arie geschildert wird, kann im Zusammenhang des Ganzen ganz enorm dramatisch wirken, und doch ist die einzelne Arie als solche kein dramatisches Gebilde im modernen Sinne, sondern ein lyrisch-musikalisches, denn es fehlt ihr die psychologische Entwicklung. Sie stellt eine bestimmte Idee zwar ausführlich in ihrem Sein, aber niemals in ihrem Werden dar. Wohl kennt sie, namentlich im weiteren Verlaufe der Entwicklung, scharfe Gegensätze, die zwischen Haupt- und Mittelsatz und weiterhin sogar innerhalb des Hauptsatzes zum Ausdruck kommen, aber die Gegensätze bleiben nebeneinander bestehen, es kommt zu keinem dramatischen Konflikt und damit auch zu keiner Lösung. Die Opernkomponisten, unter ihnen noch Gluck, stellen die Gegensätze einfach in zeitlicher Folge nebeneinander, die Kantatenmeister — und unter ihnen besonders Bach — führen sie gelegentlich in kontrapunktischer Art zu gleicher Zeit gegen einander, wie z. B. in dem Duett „Ich jauchze, ich lache", in Bach's erster uns erhaltener Kantate „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen" [2]). Von einer dramatischen Entwicklung und Zuspitzung eines Konflikts im Sinne Beethoven's kann allerdings hier so wenig die Rede sein wie dort.

Dem allem entspricht der musikalische Ausdruck dieser Arien. Er kennt innerhalb der Arie keine vom Text geforderten, scharf dramatischen Akzente, keine groß angelegten Spannungen und Entspannungen — das Crescendo und Decrescendo im späteren Mannheimer Sinne spielt in dieser Kunst mit vollem Grund keine Rolle. Er will überhaupt nicht den Text als solchen zur Darstellung bringen, sondern die hinter ihm stehende allgemeine Gefühlssphäre. Auch hier müssen wir uns der modernen Anschauung entschlagen, als ob eine Vokalkomposition von Natur so zustande kommen müßte, daß zuerst der Dichter die betreffenden Ideen und Gefühle von sich aus darstellte, worauf der Musiker sie dann in der ihm bereits vom Dichter vorgebildeten Gestalt seinem eigenen Werke zu Grunde legte. Wir sind so daran gewöhnt, in der Vokalmusik den Dichter als den Vermittler des geistigen Grundstoffes an den Musiker zu betrachten, daß uns dieses Verhältnis als das von der Natur gegebene erscheint. Zeigt sich nun bei einem Komponisten ein Abweichen von dieser Regel, so reden die Zielbewußteren von einem „unreinen Vokalkomponisten", die Klügeren wenigstens von einem „reinen Musiker". Dieses Los hat auch Bach getroffen. Indessen ist dieser „reine Musiker" bei Lichte betrachtet ein Verlegenheitsgeschöpf.

[1]) Vgl. meinen Mozart I, 942. [2]) Bachausgabe II, 160 ff.

Wenn Bach an eine Kantate heranging, so tat er das gewiß als Musiker, aber noch mehr als Verkünder der christlichen Heilswahrheiten. Das religiöse Erlebnis regte den Musiker in ihm unmittelbar an, ohne daß er dazu die Zwischenstufe einer poetischen Vorlage nötig gehabt hätte. Und ebenso war es in den weltlichen Vokalgattungen, grundsätzlich auch noch in den Gluck'schen Musikdramen. Die allgemeine Ansicht lautet bekanntlich: Gluck's Reform habe bei den Texten begonnen. Das ist richtig, insofern es sich hier um eine reinere und wahrere Gefühlswelt handelt als in der älteren Oper (s. o.), ja hierin stellt daß Gluck'sche Musikdrama mit dem Händel'schen Oratorium zusammen, von dessen Geist es zweifellos befruchtet war, das Höchste dar, was innerhalb dieser künstlerischen Sphäre auf dem weltlichen Gebiete überhaupt erreichbar war. Aber daß Gluck damit auch bereits Texte von „literarischem Eigenwert" im späteren Sinne angestrebt hätte, ist ausgeschlossen. Das alte Ideal des Gefühlsdramas mit nur symbolhaft gestalteten Einzelerscheinungen leuchtet bei ihm sogar noch einmal mit besonderer Stärke auf; ihm zuliebe mußte Calsabigi die Reinigung der Texte von allem gesellschaftlichen und literarischen Modewerk unternehmen. Aber auch Gluck hielt sich nicht an die Einzelheiten seines Textes, sondern an die großen Ideen und Kontraste, die er einschloß. Er deklamiert wohl schärfer und sorgfältiger, aber trotzdem sind seine Werke nach wie vor Gefühlsdramen, nicht Entwicklungsdramen. Man darf deshalb auch die Rolle der Musik bei ihm durchaus nicht so gering einschätzen, wie das vielfach noch geschieht. Seine musikalische Ader war weit ergiebiger, als man gemeinhin denkt, das beweist allein die beträchtliche Fruchtbarkeit seiner italienischen Periode. Wenn er später beim Opernkomponieren „zu vergessen suchte, daß er Musiker sei", so beweist das nur, daß er die Gefahren jenes „musikalischen" Prinzips in der Vokalmusik deutlicher erkannt hat als andere, nämlich die Versuchung, das Gefühlsmäßige in der Musik auf das rein Sinnliche hinüberzuspielen und dadurch das ganze Drama zu veräußerlichen. Was er anstrebte, war nicht die Unterdrückung, sondern die schärfste Zusammenfassung und Konzentration der Musik in der Oper; sie sollte mit den kleinsten Mitteln die größten Wirkungen hervorbringen. So ist er auch dazu gelangt, die Alleinherrschaft der Dacapoarie zu beseitigen und sie durch einfachere, aus der volkstümlichen Oper stammende Gebilde zu ersetzen.

Die Dacapoarie aber ist eine rein musikalische Form, so gut wie der in vielem mit ihr verwandte Sonatensatz. Sie hat ihre bestimmte musikalische Gliederung, der sich der Librettist unter allen Umständen anzupassen hat, ebenso wie ihre feststehende Modulationsordnung: Tonika — Dominante oder Paralleltonart — Tonika im Hauptsatz, Ausweichen nach den nächstverwandten Molltonarten im Mittelsatz. Auch hiervon wird grundsätzlich nicht abgegangen, und der Librettist weiß das von vorn herein. Die Entwicklung des Ganzen geschieht nach musikalischen Gesichtspunkten, nicht nach dichterischen. Höchstens daß einmal ein malerisches Motiv in der Begleitung zur Zeichnung des Stimmungshintergrundes auftaucht. Gelegentlich wird auch ein besonders bedeutsames Wort durch eine Koloratur oder durch eine ungewöhnliche harmonische Wendung hervorgehoben, aber die Grundstimmung wird dadurch nicht nennenswert verändert.

Deshalb ist in dieser Kunst auch mehr als in jeder anderen das Thema der eigentliche und ausschließliche Quell, aus dem das ganze Stück gespeist wird. Es ereignet sich tatsächlich im ganzen Verlaufe nichts, was dort nicht bereits angedeutet wäre. Aber in ihrem Bestreben, die einmal betretene Gefühlssphäre auch bis in ihre letzten Möglichkeiten hinein zu erschöpfen, sind diese Meister zu einer Durchbildung der Sologesangsmelodik gelangt, die in ihrer Art einzig dasteht und das Hauptgewinnkonto dieser viel verlästerten Kunst bildet. Man vergleiche da nur eine Arie von Hasse z. B. mit einer von Pallavicino, und man wird sofort den ungeheuren Fortschritt erkennen, im motivischen Aufbau im Kleinen wie in der Gliederung im Großen.

Wiederum war es Bach, der diese Stilgrundsätze am klarsten erfaßt und am folgerichtigsten durchgeführt hat. Seine Arienthemen sind die schärfsten Charakterköpfe, die man sich denken kann; sie sind derart mit Affekt gesättigt, daß der Hörer die folgende Entfaltung und Begründung dieser Fülle in der Arie selbst schon als eine psychologische Notwendigkeit empfindet. Die Bach'schen Arienthemen bedürfen gar keiner psychologischen Entwicklung und dramatischen Steigerung im späteren Sinne mehr, sondern sind selbst schon Höhepunkte ihrer Stimmung, die nur nach allen Richtungen ausgekostet zu werden verlangt. Bach geht aber noch weiter. Ein bekannter leiser Vorwurf gegen ihn betrifft den ungesanglichen, „instrumentalen" Charakter seiner Gesänge. Dieses Wort „instrumental" rückt aber die Tatsache in ein schiefes Licht, denn Bach schreibt gelegentlich auch z. B. für Oboen ganz unoboen- und für Geigen ganz ungeigenmäßig. Weit eher könnte man die Melodik so mancher Bach'schen Arie als abstrakt oder absolut bezeichnen. Denn sie sieht sehr häufig von dem äußeren, materiellen Klang ab und läßt nur die musikalische Zeichnung als solche gelten. In den Arien mit zwei obligaten Instrumenten, besonderen Lieblingen Bach's, beginnt wohl die Singstimme mit dem den Affekt des Ganzen bestimmenden Thema, aber im ganzen weiteren Verlaufe spinnen die beiden Instrumente und die Singstimme völlig gleichberechtigt das polyphone Geflecht weiter. Alle drei haben dieselbe Thematik und dieselben Figuren, es wird gar kein Unterschied zwischen den drei Klangquellen gemacht. Bezeichnender Weise spielt gerade in dergleichen Sätzen der Text eine besonders geringe Rolle und scheint oft nur als Unterlage für den Gesang zu dienen. Es ist eben eine „Musik für drei Stimmen"; ob sie gegeigt, geblasen oder gesungen werden, darauf kommt es Bach gar nicht an. Das ist gewiß keine absolute Musik im Sinne Hanslick's, sondern sie hat ihren bestimmten Ideen- oder Gefühlsinhalt, aber sie bringt ihn unmittelbar, ohne Vermittlung des Dichters zum Ausdruck und sieht sogar von jeder koloristischen Wirkung ab, rein der musikalischen Linie zugewandt.

Das Seccorezitativ läßt, wie bereits bemerkt wurde, die ganze geringe Wertschätzung erkennen, die das damalige Publikum der Handlung als solcher in einer Oper zollte. Wir verstehen jetzt, wie man dazu kam, während dieser Partien in manchen Logen Schach zu spielen.[1]) Die Komponisten haben denn auch darnach gehandelt. Sofern sie sich überhaupt selbst mit der Kom-

[1]) Vgl. meinem „Jommelli" S. 122.

position dieser Teile befaßten, war ihr Bestreben, möglichst rasch darüber hinwegzukommen. Die Anschauung, daß das Secco nur als Verbindungsglied zwischen den lyrischen Höhepunkten der Arien Bedeutung habe, bricht immer wieder hindurch. Wie wir aber noch weiter sehen werden, ist die Tonartenfolge dieser Arien keineswegs zufällig, sondern das Ergebnis eines sorgfältig durchdachten architektonischen Aufbaus. Die Seccos haben also auch nach dieser Seite hin die Aufgabe, zu vermitteln. Sie ist nicht von Anfang an mit voller Strenge erfaßt worden, denn die ältere Zeit erinnert noch häufig daran, daß das Secco sich weder im Takt noch in der Harmonik an die Regel binde.[1]) Das hat sich jedoch im Laufe der Zeit ebenfalls geändert. Offenbar ist es Hasse gewesen, der jene allein der Rücksicht auf den Text entsprungenen harmonischen Unregelmäßigkeiten beseitigt oder doch aufs Notwendigste beschränkt und dafür dem Secco einen Verlauf nach musikalischen Gesetzen gesichert hat, vor allem durch sinngemäße Ausnützung des den Fluß beständig erhaltenden Quinten- und Quartenzirkels.

In der Kirchenkantate, wo es keine Handlung gab, mußte sich das Secco von Anfang an anders entwickeln. Auch wirkte die ältere, voll musikalische Art des Rezitativs noch nach; sind doch auch noch später bei Bach die Accompagnatos (Seccos mit begleitendem Orchester) und Ariosi ganz besonders häufig. Hier war eben von Anfang an Lyrik, die nach wirklichem Gesang, nicht nach Deklamation verlangte, was in der Oper nur in den Accompagnatoszenen der Fall war.

So hat sich das Secco in Oper und Kantate ganz verschieden weiter entwickelt. Beide Gattungen gehen darauf aus, das Rezitativ vom bloßen Redeton loszulösen und unbeschadet seines deklamatorischen Charakters wieder musikalischer zu machen. Das ging natürlich vor allem in der Oper auch den Text an und bedingte in letzter Linie eine merkliche Verschiebung des Begriffes der dramatischen Handlung überhaupt. Gluck und Calsabigi haben hier eingegriffen. Nicht als wären sie etwa die Begründer des modernen Begriffs der dramatischen Handlung geworden. Ihre bereits gekennzeichnete Opernanschauung im Ganzen hielt vielmehr auch sie noch im alten Rahmen fest. Aber in die Folge der großen Gefühlskontraste, aus denen auch für sie noch die Oper besteht, wollen sie nun auch das Secco hineinziehen. Bei der metastasianischen Dichtung war das unmöglich: hier hatte der Dialog die lyrischen Stimmungsbilder der Arien wohl einzuleiten und zu verbinden, er selbst aber war jeder lyrischen Stimmung bar, mit Ausnahme der Accompagnatos. Gluck hat ihm diesen Stimmungsgehalt wieder eingehaucht. Es handelt sich aber in dieser Hinsicht weniger um eine Dramatisierung als vielmehr um eine Lyrisierung der Handlung, denn jene Dialoge, die bei Metastasio nur rhetorische Wortgefechte gewesen waren, werden jetzt mit Empfindung oft förmlich durchtränkt, wie es bei den Italienern nur bei den Accompagnatomonologen der Fall gewesen war, und es war nur folgerichtig, daß Gluck die äußere Technik dieser Monologe auf alle Rezitative ausdehnte. So entstand das Gluckſche Stimmungsrezitativ, dessen Grundton trotz

[1]) Fux Gradus ad Parnassum 1725, 276. — Riepel, Harmonisches Sylbenmaß I, 1776, 20.

aller Schärfe der Deklamation doch lyrisch ist. Es ist freilich nicht die in sich ruhende Stimmung der Arien, sondern mehr ein Fluktuieren der Empfindung, die sozusagen erst konsolidiert werden muß, ehe sie in der Arie voll ausströmt.

Gewiß ist Gluck's Deklamation in seinen Rezitativen wegen ihrer Schärfe und Schmiegsamkeit bewundernswert, aber hier hatte er in Hasse und den großen italienischen Zeitgenossen, wenn auch keine ebenbürtigen, so doch höchst bedeutende Mitbewerber, und ähnlich verhält es sich mit der Ausgestaltung der orchestralen Seite. Worin Gluck aber alle seine Weggenossen weit überholt, das ist die Ausgestaltung der harmonischen Seite seiner Rezitative. Die Harmonik wird für ihn zur Hauptträgerin ihres neuen lyrisch-musikalischen Lebens. Hier gibt es kein mehr oder minder zufälliges Drauflosmodulieren, auch kein unvermitteltes Betonen eines einzelnen Begriffs durch einen im Gang der Harmonie nicht motivierten Einzelakkord mehr, sondern die Harmonik wird zur eigentlichen Trägerin jener lyrischen Grundstimmung; sie gibt jenes Fluktuieren der Empfindung bis in seine feinsten Schwingungen hinein wieder. Daher die zielbewußte Anlage des Modulationsganges, die eigentümliche Kadenzbildung mit ihren weit ausladenden Bogen und vor allem die sinngemäße Wahl der Tonarten. Mag die Singstimme darüber noch so ausdrucksvoll deklamieren, die geniale Gestaltung der Harmonik zeichnet doch erst den seelischen Untergrund, aus dem alles hervorgeht.

Zweifelsohne liegt darin eine stark veränderte Anschauung vom Wesen der dramatischen Handlung. Die Idee, Schach zu spielen, ist bei den Gluck'schen Rezitativen wohl schwerlich jemand gekommen. Es war auch nicht etwa eine geläuterte ältere, sondern eine neue Anschauung, die sich hier offenbarte. Aber es ist deswegen noch keine Dramatik im modernen Sinne, wenn es auch auf dem Weg zu dieser lag; denn die alte Arienoper erhielt dadurch die musikalischen Mittel- und Verbindungsglieder, die ihr bisher gefehlt hatten. Und es ist äußerst fesselnd zu beobachten, wie sich nunmehr die neuen Mittelglieder und die alten Grundpfeiler gegenseitig anzuziehen beginnen, wie in das Rezitativ arienhafte und in die Arien rezitativische Bildungen eindringen und auf diese Weise schließlich die dramatische Szene entsteht als eine größere dramatische Einheit, die nun ihrerseits innerhalb des Ganzen eine ähnliche Bedeutung erhält wie vordem die Arie. Man fühlt aus allem Gluck's Grundstreben nach monumentaler Vereinfachung heraus.

Während Gluck als Dramatiker bei seinen Rezitativen auch noch Situation und Einzelpersonen berücksichtigen mußte, kennt Bach als der konsequenteste aller musikalischen Lyriker nur eine Person, nämlich sich selbst, d. h. in den Kirchenkantaten den gläubigen Christen. Alles im engeren Sinne Dramatische scheidet bei ihm von Anfang an aus. Sogar in seinen zu Unrecht bisweilen als hochdramatisch bezeichneten Passionen bestimmt das Empfinden des gläubigen Christen nicht blos die Evangelistenrezitative, sondern auch die Zeichnung der Juden, Jünger, Kriegsknechte usw., ja sogar die Partie des Heilands selbst. So mußte denn auch in seinen Kantaten von Anfang an das Rezitativ eine andere Wendung ins Lyrische nehmen als in der Oper. Schon die Theoretiker sind sich darüber einig, daß das kirchliche Rezitativ mehr „gesungen" werden

müsse als das mehr deklamatorische weltliche, und außerdem hatte ja die ältere deutsche Kantate diese Partien stets arios behandelt. Hier hatte demnach das Secco in seiner reinen, italienischen Gestalt niemals eine Stätte gefunden; auch Bach's Zeitgenossen streben in ihren Rezitativen nach Veredlung. Trugen hier doch auch schon die Dichtungen einen gehobenen, lyrischen Charakter.

Um so erstaunlicher ist die Beseelung, die Bach diesen Partien verliehen hat, ein sinnvolles Beispiel für seine schon von Spitta bemerkte Verschmelzung der modernen Errungenschaften der Oper mit der kirchlich protestantischen Kunst. Er erweiterte das Secco nicht wie Gluck grundsätzlich zum Accompagnato, aber er bildete es dafür aus sich selbst heraus derart um und weiter, daß von seinem alten Grundcharakter kaum noch etwas übrig blieb. Die Bach'schen Rezitative kennen den Begriff der Handlung überhaupt nicht mehr, sondern sind reine Lyrik, tiefste Gefühlsäußerungen des Meisters selbst als des Verkünders der christlichen Heilswahrheiten. Selbst in den Evangelistenrezitativen wird die Epik durch diesen lyrischen Grundton fast ganz aufgesaugt.

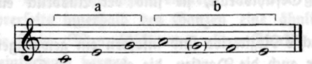
In Bach's Rezitativ erreicht die Lyrisierung der Gattung ihren Höhepunkt. Und wiederum ist, wie bei Gluck, die Harmonik die Trägerin der inneren Bewegung, nur noch in höherem Grade. Die Harmonienfolge eines Bach'schen Rezitativs ist auch ohne die Singstimme ein Kunstwerk für sich. Sie erfüllt eine doppelte Aufgabe: Wiedergabe und Fortführung der Stimmung im Großen und Eingehen auf den Wortausdruck im Einzelnen. Es gehört mit zum Größten an diesen Partien, daß ihre Modulationsordnung zielbewußt in großen Bogen angelegt und dabei doch noch imstande ist, vermittelst kleiner Ausweichungen den Ausdruck im Einzelnen abzuschattieren. Auch die Deklamation Bach's weicht trotz mancher Verwandtschaft von der Gluck'schen wesentlich ab. Auch hier scheiden sich die Wege des Lyrikers und des Dramatikers. Dieser weiß wohl, daß ein ganzes Drama unmöglich unter demselben Hochdruck des Gefühls stehen kann; er läßt den Musiker, wenn es sein muß, auch einmal das Szepter an den Darsteller abgeben und begnügt sich mit bloßer scharfer, sachlicher Deklamation. Die Rezitative des Lyrikers Bach dagegen stehen mit wenigen Ausnahmen alle unter dem stärksten Gefühlsdruck, sie sind der Ausdruck eines übermächtigen Ergriffenseins.

Gluck's und Bach's Rezitative sind insofern ein gewaltiger Fortschritt gegen früher, als nunmehr auch die Partien, die ehedem, im Drama wenigstens, musikalisch eigentlich gar nicht mitgezählt hatten, Bedeutung erlangten. Der Fortschritt war nicht bloß formell, sondern er war nur zu erreichen, wenn sich die Anschauungen über das Verhältnis von Wort und Ton in der Vokalmusik erheblich änderten. Mochte man das Secco auch noch so lyrisch und musikalisch gestalten, es blieb doch von Natur eine durch das Dichterwort bestimmte Gattung. Die Dichtung konnte hier unmöglich, wie bei der Arie, als bloß allgemein Stimmung gebendes Substrat für die Musik betrachtet werden, sondern sie schrieb ihr ihren Gang im Einzelnen vor. Der Dichter kam mit seiner lyrischen Haltung dem Musiker wohl entgegen, verlangte aber auch seinerseits von ihm respektiert zu werden. Gewiß hat die Poesie in diesen Partien noch nicht die Bedeutung wie in der späteren Oper, sondern ist immer noch eine poesia per musica,

noch nicht völlig literarisiert. Und doch fiel Gluck und sicher auch Bach damit manchen Leuten unangenehm auf. Indessen beruhigte man sich doch dabei, daß das alte Verhältnis von Dichtung und Musik zwar dem Grade, aber doch nicht der Art nach verschoben wurde und das lyrisch-musikalische Gefühlsdrama erhalten blieb.

Wir haben in der gesamten Gesangsmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Kunst der Gegensätze, nicht der Übergänge und außerdem eine wesentlich musikalische, erst in zweiter Linie poetische Kunst erblickt. Was sie fesselt, ist das Typische, nicht das Individuelle, der Zustand, nicht die Entwicklung, das Sein, nicht das Werden. Nun ist es für das moderne Empfinden schwer, die Einheit des Kunstwerkes zu erfassen, wenn ihm die psychologische Entwicklung mit allen ihren Konsequenzen fehlt. Es fragt sich stets: wo bleibt bei einer solchen Reihe von kontrastierenden Zuständen das einigende Band? Da man es mit den modernen Mitteln nicht fand, so hat man es auch schon geleugnet und damit wieder einmal einen „Beweis" für die angebliche „Minderwertigkeit der alten Kunst" gegenüber der neuen entdeckt. Das Phantom der „Nummernoper", aus der man nach Belieben Stücke weglassen oder hinzusetzen kann, war die natürliche Folge davon. Prüft man indessen die Sache näher, so zeigt sich, daß es sich eben um ein Phantom handelt. Die Einheit ist auch bei dieser alten Kunst vorhanden, nur ist sie auf einer ganz anderen Seite zu suchen als heutzutage.

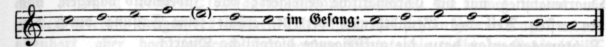
Da der Schwerpunkt dieser ganzen Kunst auf der musikalischen Seite liegt, wird man sich wohl auch die Einheit auf diesem Wege bewirkt denken müssen. Wie das geschieht, lehrt schon die erste erhaltene Kantate Bach's „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen" in ihrer von Spitta aus der späteren Überarbeitung herausgeschälten Urfassung.[1]) Es ist eine Osterkantate mit dem Bachschen Lieblingsthema: Tod und Auferstehung, welche Gegensätze denn auch gleich in der kurzen Orchestereinleitung mit voller Schärfe nebeneinander gestellt werden. Und doch sind sie durch ein musikalisches Band aufs engste verbunden, nämlich durch die melodische Linie:



Dreiklangsaufstieg mit stufenweisem Rückgang nach der Terz. Sie steckt bereits im Adagio, aber hier gewissermaßen noch aus dem Unterbewußtsein aufsteigend, daher die seltsam drängenden Modulationen. Gelöst wird die Spannung erst im Allegro, wo unser Grundmotiv nunmehr in klarem C-dur auf den Plan tritt. Der darauf eintretende Gesang durchläuft zunächst das Dreiklangsmotiv stufenweise, geht dann aber, zunächst wenigstens, nicht zur Sext hinauf, sondern nimmt den ganzen Abstieg einen Ton tiefer: g f e d, und diese Wendung nach der Dominante ist von jetzt ab die eigentlich treibende Kraft in der harmonischen Anlage des Stückes. Erst in ihren vier letzten Takten kommt die Singstimme auf das ursprüngliche Motiv (b) zurück, das sie nach unten bis zur Tonika ver-
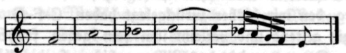
[1]) Band II der Bachausgabe, S. 135. — Spitta I, 225 ff.

längert. Die Sopranarie „Auf, freue Dich Seele" ist mit dem Vorhergehenden durch Stimmung und Tonart verbunden, drängt aber jenes Hauptmotiv auf die Form:

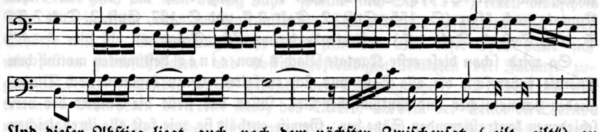


zusammen [1]); der Dreiklangsschritt erscheint in umgekehrter Form erst im Mittelsatz, und zwar gleich vier Mal hintereinander. Das rosalienartige Hindurchtreiben dieses Motives durch die beiden Dominanten verrät dabei noch das jugendliche Alter des Komponisten.

Das Arioso „Wo bleibet Dein Rasen", ein Stück noch ganz im Stil der älteren Kantate, taucht bei dem Gedanken an die Hölle erstmals in die Unterdominantregion hinab. Nach einer „devisenartigen" Einleitung beginnt der zweite Alteinsatz mit folgender Variante unseres Grundmotivs:



Der vorherrschende feste anapästische Rhythmus verbindet diesen Satz innerlich mit dem allerersten [2]); bei „und deine siegprangende Schläfe entlaubt" erscheint ein rhythmischer Anklang an die vorige Sopranarie. Die Jugend des Meisters verraten die halb rezitativischen Zwischensätze zwischen den eigentlichen Themen vor allem durch ihre seltsame modulatorische Unruhe, die die zielbewußte Logik des späteren Bach noch nicht kennt. Merkwürdig ist nur, daß die Unterdominanttonart F-dur sie immer wieder mit magnetischer Kraft anzieht, so sehr dazwischen auch ausgeschweift werden mag. F- und C-dur sind die festen Pfeiler, auf denen das Ganze ruht. Das C-dur-Thema aber („Hier steht der Besieger") bringt unser Grundmotiv wieder in voller Deutlichkeit. Zuerst den Dreiklangsschritt für sich, dann (beim zweiten „Der Löwe von Juda") folgt ein Ausweichen nach der Dominante, wie wir es schon im ersten Satze hatten, darnach aber kommt Bach vernehmlich wieder auf den zweiten Teil seines Grundmotives zurück:



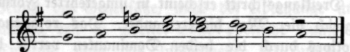
Und dieser Abstieg liegt auch noch dem nächsten Zwischensatz („eilt, eilt") zu Grunde.

Seltsam unruhig ist die Modulation von C-dur nach E-moll am Schlusse dieses Satzes, die nur überleitenden Zweck hat. Das Duett „Ich jauchze, ich lache" steht an der Stelle, wo auch in Bach's späteren Kantaten die Spannung ihren höchsten Grad erreicht, und ist denn auch bereits in unserer Kantate dessen Träger. Auf die Unter- folgt die Oberdominante, auch haben wir bereits

[1]) Der Terzumfang wird in der Koloratur auf „erlöst" nochmals stark betont.

[2]) Er erscheint in den beiden Formen ♩ | ♩ ♩ ♫ ♩ ♪ und ♪ | ♪ ♬ ♪ ♪

die Darstellung eines scharfen Gegensatzes im Sinne des späteren Bach durch kontrapunktische Mittel (s. o.) vor uns. Zugleich sind wir aber auch von unserem Grundmotiv am weitesten entfernt. Das Klagemotiv entspricht zwar seinem Quartenabstieg, nur ins Chromatische gesteigert; das Jubelmotiv dagegen, das den ersten Teil des Grundthemas vertritt, erhält seine Fassung durch den Richtungsgegensatz dazu, die aufsteigende diatonische Quart:



Wir haben also die beiden Richtungslinien des Grundmotivs, die auf- und absteigende, hier kontrapunktisch vereinigt. Das Jubelthema bringt außerdem noch die Dreiklangsmelodik und die rhythmische Anlehnung an die Tenorarie, an die übrigens auch der Sequenzenbau des Mittelsatzes gemahnt.

Die folgende Sonata leitet nach diesem Höhepunkt die Entspannung ein. Der Tonartenweg, den wir bisher zurückgelegt haben, C-F-G macht sich ganz deutlich im Adagio geltend und verleiht ihm sein gegen früher erheblich verändertes Gesicht. Dagegen wird das Allegro bis auf eine kleine Erweiterung am Schluß unverändert übernommen. Das Folgende hält sich freilich nicht auf gleicher Höhe. Das kleine Arioso führt alsbald unvermutet noch über die Dominante hinaus nach D-dur, als holte Bach besonders weit aus, um seine Grundtonart wieder zu erreichen. Das Motiv ist zunächst der Quartenschritt nach abwärts, aus dem zweiten Teil des Grundmotivs, zuerst sprungweise, dann („bleib künftig mein Heiland") stufenweise mit reicherer Umspielung. Beim Eintritt der Instrumente erscheint dann das Grundmotiv mit voller Deutlichkeit. Der Choral bringt das Quartenmotiv zuerst in den beiden Baßinstrumenten, während die Oberstimmen, namentlich die Trompeten, immer wieder mit dem Dreiklangsmotiv dazwischen schmettern und zum Schlusse ganz vernehmlich die Linie a'' g'' f'' e'' anklingen lassen. Auch das letzte Fugato der Singstimmen kommt mehr und mehr auf dieses grundlegende Material der ganzen Kantate zurück, und spielt S. 172, Syst. 2, Takt 1—3 auch noch auf eine in dieser Kantate noch öfter (S. 155, Syst. 2, Takt 2 ff. und S. 167, Syst. 2, Takt 7 ff., S. 169, Syst. 1, Takt 1 ff.) auftretende harmonische Folge an.

So wird schon diese erste Kantate Bach's von einer bestimmten motivischen Energie beherrscht, die alle Sätze aus sich entfaltet. Dazu kommen noch Bindeglieder harmonischer und rhythmischer Art. Alles das stellt die Einheit der verschiedenen kontrastierenden Sätze her. Gewiß enthält sie, wie fast alle ihresgleichen bei Bach, eine große Steigerung des Ausdrucks, deren Höhepunkt das nach Stimmenzahl, Satzweise, Tonart und ganzem Stil besonders herausgehobene Duett ist. Auf dieses Stück drängt das Vorausgehende hin, von hier aus beginnt auch die Entspannung des Folgenden. Aber von einer Verwicklung im modernen Sinne, an der auch der Text seinen Anteil hätte, kann nicht die Rede sein.

Es wäre auch verfehlt, wollte man jenes verbindende motivische Band irgendwie mit der Leitmotivik R. Wagner's in Beziehung bringen. Diese ist auf poetischem Grunde erwachsen, sie setzt einen Text von selbständigem Werte voraus.

Die Urmotive der Bachzeit dagegen weisen schon gar nicht die „sprechende Plastik" der Wagnerschen auf. Sie sind lediglich motivische Kräfte, die der Gestalterwille des Komponisten bald da- bald dorthin lenkt und deren äußerer Ausdruck darum auch beständig wechselt, sozusagen lapidare Urthemen, die immer wieder neu variiert werden, Träger des inneren Erlebnisses, das sich in jedem Satze anders offenbart, aber doch während der ganzen Kantate die treibende Kraft bleibt. Straffste Einheit bei größter Mannigfaltigkeit im Einzelnen ist das Ziel dieser Kunst, und gerade Bach scheint unerschöpflich in dieser Art, einem und demselben Stamme immer neue Blüten zu entlocken.

Weitere ausführliche Belege dafür zu geben verbietet der Raum. In jener ersten Kantate war das Prinzip bereits völlig vorhanden, wenn auch seine Anwendung zum Teil noch jugendlich und mangelhaft ist. Da bedeutet die Mühlhäuser Ratswechselkantate „Gott ist mein König" von 1708 [1]) schon einen bedeutenden Fortschritt. Ihr Text gehört noch dem älteren, vorneumeisterschen Typus an, und auch die Musik bevorzugt nach älterem Muster das Aneinanderreihen kleinerer Sätze. Die Tonarten hat Bach hier sehr sinnreich mit dem äußeren Klange kombiniert, insofern alle Sätze des vollen Chores in C-dur oder E-moll stehen, während die Solopartien, größtenteils auch die mehrstimmigen, die Träger der modulatorischen Bewegung sind. Auf kleinstem Raum finden wir diese Erscheinung bereits in dem rondoartigen ersten Satze. Den inneren Höhepunkt bildet diesmal der C-moll-Chor „Du wollest dem Feinde nicht geben"; was noch folgt, mag äußerlich noch glänzender sein, tatsächlich dient es nur der Entspannung. Im Ganzen unterscheidet sich die Kantate von ihrer Vorgängerin durch die bereits hier voll entwickelte und das Ganze beherrschende Technik des Ostinatobasses im weitesten Sinne. Es gibt keine Nummer, die nicht einen ostinato oder „quasi ostinato" enthielte. Hier haben wir demnach bereits ein starkes formales Band, das das Ganze umschließt.

Es gibt deren noch mehr, doch kann hier nicht genauer darauf eingegangen werden. Nur ein paar Züge seien noch hervorgehoben. Die „Aria" für Sopran und Tenor „Ich bin nun achtzig Jahr" spannt nach S p i t t a [2]) einen biblischen Text mit einer gar nicht zu ihm passenden Choralstrophe zusammen. In dieser Schärfe will die Behauptung nicht recht stimmen. Der erste Chor hatte sich mit seinen zuversichtlichen und hoffnungsfreudigen Klängen der Zukunft zugewandt, das folgende Duett gedenkt der Vergangenheit, die durch die abtretenden Ratsherrn vertreten wird, des Alters, an dem der Tenor die Lebensmüdigkeit, der Sopran aber die Ehrwürdigkeit hervorhebt. Dieses geschieht durch die Choralmelodie:

a b

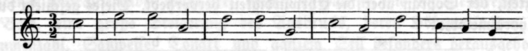
O Gott, du from-mer Gott, du Brunnquell al - ler Ga - ben.

Ihre beiden ersten Zeilen liegen nun aber versteckt auch der Melodie des Tenors zu Grunde, und zwar zuerst b („mein Leben höher bringen") in der Umkehrung, dann („warum soll dein Knecht") a in der Urfassung, weiterhin kehrt der Ab-

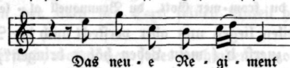
[1]) Bachausgabe XVIII, 3 ff. [2]) Bach I, 343.

schnitt b, aber jetzt mota recto immer wieder. Es ist die ja späterhin zu ganz besonderer Höhe entwickelte Art Bach's, seine Hauptthemen zunächst gewissermaßen aus den Tiefen des Unterbewußtseins, in einzelnen Bruchstücken, auftauchen zu lassen, bis sie ihre feste und klare Prägung erhalten. So macht er es hier mit der Choralmelodie. Wir sehen daran aber zugleich, daß die beiden Stimmen durchaus keine Gegensätze vertreten, wie im Duett der letzten Kantate, sondern auch der Tenor klammert sich mit aller Inbrunst an den Choral an. Aber auch dessen Melodie kommt im Sopran dieser Stimmung auf halbem Wege entgegen, indem Bach sie koloriert. Durch das alles erzielt er eine straffe Geschlossenheit der Stimmung, die deutlich offenbart, daß er die beiden scheinbar auseinander strebenden Texte doch an ihrer gemeinsamen geistigen Wurzel zu fassen strebte, und diese Einheit wird durch den Baß noch verstärkt. Nach Schweitzer's „malerischer" Theorie hätten wir ein „Schrittmotiv" vor uns, das mit seinem beständigen Drang nach abwärts den müden Gang des Alters versinnbildlichte. Mag man in vielen Fällen die malerische Symbolik der Motive als äußeren Anknüpfungspunkt, wenn auch nur als eigentlichen Inhalt der Gestaltung, gelten lassen, so wird man doch in unserem Falle auch davon absehen müssen. Der Baß ist ein ostinato und zwar in jener genial freien Form, in der Bach dieses uralte Prinzip für seine Zeit hat wieder neu aufleben lassen.[1]) Auch das ist kein Zufall, denn der ostinato ist von Hause aus eine rein musikalische Form, die keines poetischen Mediums bedarf. Er ist die primitivste Form des Variationen-„Themas", denn jedes darüber aufgebaute melodische Gebilde ist ja bereits eine „Variation". Das Prinzip der Variation aber geht auf die Entfaltung eines bestimmten seelischen Zustandes im Gegensatz zu dem der Entwicklung dienenden Prinzip der Durchführung; kein Wunder, daß der ostinato darum gerade in der das musikalische Ideal ihrer Zeit besonders klar verkörpernden Bach'schen Kantate wieder eine solche Bedeutung erlangt hat. In unserem Fall ist er der Hauptträger jener Einheit der Grundstimmung, nach der, wie bemerkt, auch die beiden Gesangsstimmen streben. Damit hat Bach denn auch sein Ziel erreicht, er braucht nichts Weiteres und hat deshalb auch jede obligate Orchesterstimme ausgeschlossen.

Motivisch ganz besonders einheitlich ist der große Schlußkomplex gehalten („Das neue Regiment"). Die Spannungslinie der ganzen Kantate wiederholt sich hier im Kleinen. Denn der Höhepunkt wird in der Fuge „muß täglich von neuem Dich Joseph erfreuen" erreicht. Ihr Thema aber:

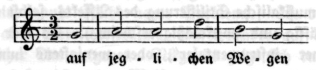


wird in den vorhergehenden Sätzen in seinen einzelnen Elementen erst aufgebaut. Sein charakteristischer Quintensprung steckt schon im ersten Sätzchen:

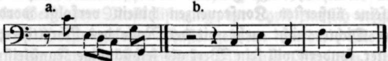


[1]) Am Konzentriertesten ist dieses Prinzip in den Chorälen des Orgelbüchleins durchgeführt. Die neue Art dieser Werke besteht eben in der Verbindung des Ostinatos mit der Choralbearbeitung.

sein Rhythmus und seine Schlußpartie im zweiten:



sein Kontrapunkt mit dem Oktavenanlauf in den unmittelbar vorhergehenden Baßgängen. Außerdem spielt auch hier wieder der Ostinato eine große Rolle. Auch er unterliegt Wandlungen wie z. B. vom ersten zum zweiten Abschnitt:



ist aber im ganzen Komplex mehr oder weniger fühlbar am Werke. Und endlich berührt sich der letzte Satz mit dem ersten nicht allein in der rondoartigen Form, sondern namentlich auch in der Tonartenfolge, dem Wechsel von C-dur und A-moll.

Auf dem dramatischen Gebiet haben wir noch aus späterer Zeit ein vollendetes Beispiel für eine solche musikalische Einheit in Mozart's „Zauberflöte". Auch hier kehren bestimmte Tonsymbole im Verlaufe der Oper immer wieder, und zwar nicht allein melodischer, sondern auch harmonischer und rhythmischer Natur (vgl. die punktierten Rhythmen der Eingeweihten). Dazu tritt eine bewußt aufgestellte Symbolik der Tonarten. Die Tonart des mystischen Grundgedankens der Oper ist Es-dur, die der Priesterwelt F-dur, die der feindlichen Mächte C-moll und endlich die der heiteren Szenen und Personen G-dur — eine Anordnung, die Beethoven auf das höchste bewunderte.[1]) Ja sogar die Klangfarbe der Instrumente dient hier dem Zusammenschluß bestimmter Partieen [2]), von der bewußten Ausnützung der verschiedenen, dem damaligen Wiener Singspielkomponisten zu Gebote stehenden Stilarten gar nicht zu reden.

Das Beispiel der „Zauberflöte" zeigt, daß auch noch im Jahre 1791, als in der Gesangsmusik bereits die „literarische" Richtung über die „musikalische" die Oberhand gewonnen hatte, das ältere Prinzip seine Anhänger fand. Tatsächlich weist diese letzte Oper Mozart's noch einmal, weit mehr als seine früheren (die seriösen natürlich ausgenommen), alle Kennzeichen der alten Musikoper auf: den für unsere Begriffe „schlechten" Text, die dem Typischen zugewandte Art der Charakteristik der Personen, das Fehlen einer psychologischen Entwicklung im modernen Sinne, den Reichtum an Kontrasten und endlich die vollendete musikalische Architektonik, die das Ganze zur Einheit zusammenschließt. Nicht zufällig tritt hier auch die Koloratur wieder mehr in den Vordergrund. Denn auch sie gehört zu den charakteristischen Merkzeichen jener älteren, „musikalischen" Gesangsmusik. Sie wird meist der „Sängerwirtschaft" in die Schuhe geschoben, hätte aber trotzdem niemals eine solche überragende Stellung erringen können, wenn sie sich nicht auf die besondere Art des damaligen Musikempfindens hätte stützen können. Zum mindesten hat der musikalische Stil ebenso sehr die „Sängerwirtschaft" erzeugt, wie diese ihn. Das Überwuchern der Koloratur ist nicht bloß das Ergebnis rein virtuoser Bestrebungen gewesen, sondern lag in der

[1]) Vgl. Schindler II, 164 f. [2]) Vgl. dazu meinen Mozart II, 769, 778, 782, 787, 821 f., 832 ff.

ganzen Richtung, die nicht „dramatische Wahrheit" im heutigen Sinne anstrebte, sondern möglichste musikalische Stilisierung des Affekts, selbst auf Kosten dessen, was uns heute zulässig und zweckmäßig erscheint[1]). Es war nur logisch, wenn die Koloratur immer „instrumentaler", oder wenigstens immer mehr „absolut musikalisch" wurde.

Um die Mitte des Jahrhunderts erfolgte jener große Umschwung im Verhältnis von Wort und Ton, der bis auf heute nachwirkt und in der sog. Programmusik mit der Durchdringung auch der Instrumentalmusik mit poetischen Ideen bis in seine äußersten Konsequenzen hinein verfolgt worden ist. Jetzt begnügt sich der Dichter nicht mehr mit der Rolle des Librettisten, der nur für die Musik arbeitet, sondern will sein Werk als selbständige Kunstleistung betrachtet wissen, über die der Musiker nicht ohne Weiteres hinweg komponieren darf. Dieser hat sich jetzt mehr oder minder den Formen zu beugen, die ihm der Poet an die Hand gibt; das „Inmusiksetzen eines Textes" beginnt.

Natürlich wäre das Alles nicht möglich gewesen ohne eine tiefgreifende Wandlung innerhalb der Poesie selbst. Die ältere Poesie hatte nach gut rationalistischer Art den doppelten Zweck der Belehrung und der Unterhaltung verfolgt und demgemäß alle ihre Erlebnisse nur als Vorstellungen und Begriffe gestaltet. Sie gab ihre Gedanken über ihre Erlebnisse kund, nicht diese Erlebnisse selbst. Die Natur war außerdem für sie eine Welt des Seins, der ruhenden Erscheinungen, in der alles seinen bestimmten Platz hatte. Die Bewegung aber, die sich in ihr offenbarte, wurde zerlegt in einzelne Begriffsbilder, die jederzeit für sich gefaßt werden konnten. Daher war ihre äußere Form auch metrisch, nicht rhythmisch, denn sie strebte darnach, die Bewegung auch äußerlich in ganz bestimmte Maße einzufangen.

Der große Umschwung, den die klassische Poesie von Klopstock über Herder zu Goethe in steigendem Maße brachte, war, daß sie die Welt als ein ewiges Werden, als Bewegung erlebte. Jetzt war ein Gedicht nicht mehr eine Reihe von festen Vorstellungen, Begriffen und Bildern, in denen der Dichter den Niederschlag seiner Empfindung gab, sondern der unmittelbare Ausdruck dieser Empfindung selbst. Das Dichten hört auf, eine Provinz des Denkens zu sein, die Natur ist nicht mehr ruhendes Objekt dichterischer Betrachtung und Beschreibung, sondern sie wird zur Gesamtheit unzähliger Kräfte, die sich in fortwährend flutender Bewegung auswirken. Nach der langen Herrschaft des Rationalismus trat das Irrationelle wieder in seine Rechte, und vor allem gelang es den Dichtern, besonders Goethe, es unmittelbar in Sprache und Rhythmus umzusetzen, ohne erst eines metrischen Schemas zu bedürfen. So wird der Dichter aus einem Lehrer und Unterhalter seiner Nation Herderisch gesprochen, zu einem Organ Gottes, der Sprache gewordenen göttlichen Kraft selbst.

Das alles hat natürlich die Stellung der Poesie gegenüber der Musik auf ganz andere Grundlagen gestellt, zumal in Deutschland, der Heimat des neuen Dichterfrühlings, wogegen Italien und Frankreich noch bis weit ins 19. Jahr-

[1]) Auch die Kastraten gehören, wie A. Einstein, Zschr. f. Musikw. IV 380 treffend bemerkt, zu diesen „antinaturalistischen" Zügen. Nur möchte ich nicht soweit gehen, in ihnen gerade das wesentlichste Merkmal dieser Zeit zu erblicken.

hundert hinein den alten Anschauungen folgten. Die neue Poesie aber stellte die Musiker vor eine ganze Reihe neuer Probleme. Sie beraubte sie auf der einen Seite ihrer alten Herrscherstellung, kam ihr aber auf der anderen wieder in ganz eigentümlicher Art entgegen. Nirgends zeigt sich das deutlicher als im deutschen Liede, das bezeichnender Weise gerade jetzt aus dem Schattendasein der letzten fünfzig Jahre heraustrat und in verhältnismäßig raschem Anlauf die Höhe Fr. Schubert's erreichte.

Unter Sperontes und seinem Anhang hatte es stärker als alle andern Gattungen den Geist der Musikalisierung der Lyrik an sich erfahren, insofern hier tatsächlich in Poesie gesetzte Musik geboten wurde. Das war durchaus keine Schrulle oder gar ein studentischer Ulk eines Einzelnen, sondern, so wie man damals über das Verhältnis von Wort und Ton dachte, die einzig mögliche Art des Liedes, wenn man dieses überhaupt wieder aus der Versenkung hervorholen wollte. Und man weiß auch, daß der Sperontismus noch das ganze Jahrhundert hindurch, bis in die Tage des jungen Mozart seine Liebhaber fand[1]).

Es war aber kein Zufall, daß das Lied dazu ausersehen war, die Schattenseiten des rein musikalischen Prinzips in der Vokalmusik durch deren Überspannung besonders deutlich aller Welt zu zeigen und dadurch den Anstoß zu seinem Sturz zu geben. Der Sperontismus forderte den Rückschlag der Berliner Liederschule Krause's heraus.

Diese viel geschmähte, als doktrinär, trocken, philisterhaft usw. verschriene Schule ist eine der wichtigsten Erscheinungen in der Geschichte der Vokalmusik. Denn was sie anstrebte, war nicht bloß eine neue Art des Liedes, sondern ein ganz neues Verhältnis von Wort und Ton. Es war der erste schroffe Vorstoß der Poesie gegen die bisherige Vorherrschaft der Musik, der diese wieder auf eine dienende Stellung zurückdrängte. Gewiß sind die Berliner mit der allen Revolutionären eigentümlichen Einseitigkeit zu Werke gegangen, haben lange auf wirkliche Liedertalente in ihren Reihen warten und sich mit Sternen zweiter und dritter Größe begnügen müssen. Daher rührt das dünne Blut ihrer Kunst, bei dem freilich nicht übersehen werden darf, daß ihr Ziel nicht etwa bloß eine „korrekte Deklamation", sondern die Wiedergabe des vollen Affekts war. Es ist aber Laienart, vom modernen Standpunkt aus diese Schwächen zu belächeln und die große historische Bedeutung der Schule zu übersehen.

Mit ganz richtigem Gefühl erkannte sie ihren Hauptfeind in der italienischen Arie als der Hauptträgerin jenes „musikalischen" Geistes in der älteren Vokalkunst, mit ihrem formalen Schematismus und ihrem textwidrigen Koloraturenwesen. Sie mußte, in ihrer älteren Gestalt wenigstens, erst zu Falle gebracht werden, ehe Musik und Poesie die erträumte neue Verbindung eingehen konnten.

Als echter Rationalist stellte Krause zuerst die Regeln für das neue Lied auf und lud dann die Komponisten ein, darnach zu komponieren; auch das hat natürlich das Odium, das auf der ganzen Schule lastete, nicht gemindert. Rationalistisch ist aber auch der von den Berlinern neu aufgestellte Begriff der Volkstümlichkeit, der von jetzt ab eine stetig wachsende Rolle spielt. Die An-

[1]) H. Kretzschmar, Gesammelte Aufsätze II 438 ff. — H. Abert, Gluckjahrbuch III 51 ff.

lehnung an das wirkliche Volkslied, die für das moderne Gefühl am nächsten läge, war für jene Berliner einfach ausgeschlossen, weil die Äußerungen des Volkes für diese aristokratische Gesellschaftskultur überhaupt nicht in Betracht kamen. Dafür fanden sich die gesuchten Muster im Gesellschaftsliede Frankreichs, der alten Heimat des Rationalismus; hier fand man jene Einheit, Ordnung und musterhafte Deklamation, die man sich als das Ideal von Volkstümlichkeit mit dem Verstande zurecht gemacht hatte.

So war durch Krause, der sich in dem von ihm eroberten Reiche als Gesetzgeber und Polizeiminister zugleich fühlte, das Verhältnis von Dicht- und Tonkunst kurzer Hand umgekehrt worden. Der älteren poesia per musica trat nunmehr eine musica per poesia gegenüber, und es war kein Wunder, daß auf Krause's Vorgehen hin um das Lied ein stiller, aber um so erbitterterer Kampf zwischen Dichtern und Musikern entbrannte. Jene betrachteten es von nun ab als in Musik gesetzte Poesie, diese aber hatten das neue Joch zwar zuerst anerkannt, suchten sich ihm jedoch im Laufe der Zeit nach Kräften wieder zu entziehen und von der alten Freiheit so viel als möglich zurückzuerobern. So kam es zunächst in der sog. zweiten Berliner Liederschule zu einem Kompromiß. Das Herrscherrecht des Dichters blieb zwar unangetastet, jedoch erhielt der Musiker innerhalb dieser Grenzen zur Entfaltung seiner Kunst soviel Spielraum, wie nur irgend möglich.

Es geht wohl zu weit, wenn man als einziges Ziel der älteren Berliner die korrekte, schlichte Wiedergabe und damit die Verdeutlichung des Dichterwortes hinstellt. Das hätte sie ja schließlich auf einen den Florentiner Hellenisten und ihrem Rezitativ entsprechenden Weg führen müssen. Statt dessen sehen wir sie jedoch den Liedcharakter, dessen Hauptträger für sie das Strophenprinzip ist, streng wahren. In diesem Bekenntnis zum Strophenbau liegt ein gesundes und dabei echt musikalisches Prinzip, wird doch stets ein großer Wert darauf gelegt, daß die jeweilige Strophenmelodie der Gesamtstimmung des Gedichtes entspreche. Auch zeigen die Kompositionen mit ihrer zwar primitiven, aber doch echt musikalischen Formgebung, daß es wohl auf Beschränkung, aber keineswegs auf absolute Verkümmerung der Rechte des Musikers abgesehen war. Dasselbe lehrt die Forderung an die Komponisten, „singend ihre Lieder zu komponieren, ohne das Klavier dabei zu gebrauchen und ohne daran zu denken, daß noch ein Baß hinzukommen soll". Das verschließt dem Musiker zwar die beiden Gebiete, auf denen er sich am freisten und selbständigsten bewegen kann: die Ausnutzung der Sprachgewalt des Instrumentes und die feinere harmonische Durchbildung, aber es verurteilt ihn doch noch lange nicht zu völliger Sterilität, und der Vorschlag, den unbegleiteten Sologesang wieder einzuführen, kann nur der modernen, durchaus unter der Herrschaft der Instrumente stehenden Generation absurd erscheinen.

Allerdings, als die Poesie der Schäferei und Anakreontik zu entwachsen begann, mußte es den Musikern, wenn anders sie der Grundstimmung ihrer Gedichte gerecht werden wollten, in diesem engumzirkten Rahmen zu eng werden. Sie hielten zwar am Strophenprinzip fest — auch Goethe hat sich nachdrücklich gegen durchkomponierte Lieder erklärt[1]), — führten ihm aber durch die Ver-

[1]) Annalen 1801.

quickung mit der Variation neues musikalisches Blut zu, und machten dadurch eine Liedform wieder lebendig, die sich noch unter Schubert und den ihm folgenden großen Liedermeistern besonders bewährt hat. Zugleich aber, und großen Teils in Verbindung mit dieser Errungenschaft, begann auch in der Harmonik wieder ein freierer Geist einzuziehen; am längsten hielt man mit der Ausnutzung des Klaviers zurück.

Endlich löste sich allmählich der Bann, der bisher auf dem Volksliede gelastet hatte: es wurde in sein altes Recht als Anreger und Befruchter des Kunstlieds wieder eingesetzt. Mit Recht erblicken wir in J. A. P. Schulz einen der Hauptförderer unseres Liedes im 18. Jahrhundert. Schon seine Theorie vom „Schein des Bekannten" macht ihn dazu. Bei einem Rationalisten älteren Schlages wäre sie unmöglich gewesen; ihm hätte das „Bekannte", d. h. das Alte, ohne Weiteres auch als veraltet und deshalb nicht als nachahmenswert gegolten. Schulz konnte sich tatsächlich als Verfechter eines neuen Begriffs von Volkstümlichkeit rühmen, der nicht mehr in der Retorte des Verstandes nach französischem Muster künstlich konstruiert, sondern aus dem lebendigen deutschen Volkslied abgeleitet war. Das Einzige, was bei ihm noch an die alte Gedankenwelt erinnert, ist die Forderung, daß eine der Hauptaufgaben des Liederkomponisten die Verbreitung guter Liedertexte sei.

Der Standpunkt der zweiten Berliner Schule war im großen und ganzen auch der Goethe's. Goethe ist der sinnfälligste Zeuge dafür, daß das neue Dichtergeschlecht weniger denn je gesonnen war, den Musikern sein Herrenrecht im Liede abzutreten. Auch er rechnet zwar noch unbedingt mit der Komposition seiner Gedichte [1]), aber es kommt ihm dabei doch niemals in den Sinn, daß sie der Ergänzung durch die Musik unter allen Umständen bedürften. Auch er setzt der Mitwirkung des Musikers im Liede bestimmte Grenzen, was man gerade ihm am wenigsten verargen sollte. Was bei Krause theoretische Spekulation gewesen war, hat er durch sein schöpferisches Genie als innere Notwendigkeit erwiesen. Die Literarisierung der Musik, die heute noch unter uns nachwirkt, verdanken wir in erster Linie unseren klassischen Dichtern.

Was aber speziell Goethe so der Musik auf der einen Seite nahm, das gab er ihr auf einer anderen in reichstem Maße wieder. Denn er hat jener Literarisierung der Musik im Liede eine Musikalisierung der Poesie zur Seite gestellt, die von Klopstock und Herder zwar wirksam vorbereitet, aber doch erst von ihm in die künstlerische Tat umgesetzt worden ist. Es war gewiß keine Rückkehr zu den älteren Grundsätzen, denn sie knüpfte überhaupt nicht an die Musik, sondern an die Dichtung an. Schiller traf das Wesen der Sache, als er Klopstock einmal einen „musikalischen Dichter" nannte. Er hatte dabei jene Versuche Klopstock's im Auge, eine neue Form der lyrischen Poesie zu begründen, die als beseelter Klang unmittelbar aus der bewegten Seele des Dichters hervorquellen sollte. Abermals stehen wir hier vor einer Reaktion gegen den französischen Geist und dessen rhetorisches Wesen, das sich auch bei seinen deutschen Jüngern mehr und mehr an die Stelle des Poetischen gesetzt hatte.

[1]) „Nur nicht lesen, immer singen, Und ein jedes Blatt ist dein" heißt es in dem Gedicht „An Lina".

Schon der Titel „Gesänge", den Klopstock seinen Dichtungen gab, verriet, daß er im Dichter nicht bloß den Sprecher und Deklamator erblickte, sondern den Sänger, der Singen und Sagen in sich vereinigt. Die neue Lyrik wollte es nicht mehr mit den alten Versfüßen zu tun haben; sie verwarf sogar den zu einem bloßen Zierrat erstarrten Reim. An Stelle der Metra sollte der individuelle Rhythmus jedes Gedichts treten, der die Bewegung des Erlebnisses unmittelbar widerspiegelte. Desgleichen sollten sich auch die übrigen Klangmittel der Sprache mit unmittelbarem, seelischem Leben erfüllen. Das uralte Gefühl einer lebendigen Sprachmelodie begann neu zu erwachen.

Mit dem allem kam wieder ein musikalischer Zug in die Dichtung hinein, nicht einer, der zur Musik hindrängte, sondern der schon selbst Musik war: der Dichter fühlte das musikalische Element, das er früher außerhalb seiner selbst beim Musiker gesucht hatte, jetzt beim Schöpferakt in seiner eigenen Seele. Das mußte natürlich auch das Verhältnis zwischen Dichter und Musiker im Liede entscheidend verändern, ja es konnte in manchen Fällen geradezu zu einer Trennung beider führen, wenn nämlich jene der Dichtung an sich innewohnende Musik so stark war, daß das Hinzutreten der äußeren die Gesamtwirkung nur abschwächen konnte. Dieser Fall ist bei verschiedenen gerade der bedeutendsten Gedichte Goethe's auch wirklich eingetreten (vgl. „An den Mond"). Wieder war Schulz einer der ersten, der die veränderte Lage durchschaute: er lehnte die Komposition Klopstockscher Oden mit der Begründung ab, daß sie ja selbst schon Musik seien. Klopstock selbst wollte freilich noch nicht so weit gehen, sondern verlangte die Mitwirkung der Musik zur Steigerung von Sprachrhythmus und -melodie; allerdings war sie auch für ihn eine dienende Kunst, die das Gedicht nie verhüllen, sondern nur wie der Schleier eine griechische Tänzerin leicht umschweben sollte. In Gluck stellte sich der Musiker ein, der dieses Ideal zu verwirklichen imstande war. Die metrischen Schemata, die er den einzelnen von ihm komponierten Oden Klopstock's beischrieb, geben deutliche Kunde von dem Reiz, den die neuen „freien" Rhythmen auch auf sein Gemüt ausübten. Gluck fand aber mit feinem Instinkt auch den letzten Urgrund dieser musikalischen Poesie heraus, nämlich jene leise Bewegung der Seele, die sich unmittelbar in Töne umsingt und so das erzeugt, was man heutzutage Stimmung nennt (vgl. seine Komposition der „Frühen Gräber"). Hier war der Punkt, wo fortan der Musiker einsetzen konnte und auch bis heute eingesetzt hat.

Klopstock's Anregungen wurden besonders von Herder aufgegriffen und auf weit breiterer Grundlage weiter entwickelt. Für ihn war die Poesie von Hause aus aufs engste mit der Musik verbunden, die „Muttersprache des menschlichen Geschlechts" und der unmittelbare Ausdruck göttlicher Kraft. Jedes Wort des Dichters wurde ihm zum tönenden Symbol, jeder Satz zum melodisch-rhythmischen Spiegelbild des inneren Lebens, nicht mehr bloß zum Gefäß für Begriffe und logische Inhalte; kein Wunder, wenn in ihm darüber der Gedanke der ursprünglichen Einheit von Dicht- und Tonkunst aufstieg, und wenn er eben diese Einheit in Klopstock's freien Rhythmen verwirklicht fand.

Alle diese Versuche und Gedanken seiner Vorgänger setzte Goethe unter Herder's unmittelbarem Einfluß in Straßburg in die künstlerische Tat um.

Seine Leipziger Lyrik hatte sich von der auch den Musikern geläufigen älteren Anakreontik nur dem Grade, aber nicht der Art nach unterschieden; man kann sie sich tatsächlich auch am besten im älteren Odenstil komponiert denken. Jetzt brachte ihn schon der Hinweis Herder's auf das Volkslied einen bedeutenden Schritt vorwärts, denn Herder verstand hier das „Volk" nicht im sozialen Sinn, sondern als Gesamtheit aller schöpferischen Kräfte einer Nation und begriff somit in seine künstlerischen Äußerungen Homer und Shakespeare ebenso ein wie die unbekannten Sänger der kleinen Volkslieder. Gedichte wie das „Heidenröslein" von 1773 erfüllten das neue Ideal des Volkstümlichen in vollendetem Maße; Schulz hätte da schon am Text seinen „Schein des Bekannten" erläutern können. Es trägt aber auch schon jene innere Musik fühlbar in sich, und die bedeutendsten Komponisten des Liedes, Reichardt und Schubert, haben nichts Besseres zu tun gewußt, als sie auch äußerlich zum Tönen zu bringen[1]). Ihr Vorgehen ist zugleich sehr lehrreich für das neue Verhältnis zwischen Dichter und Musiker im Liede. Äußerlich scheint sich gegen früher gar nicht soviel geändert zu haben. Man komponierte strophisch wie zuvor und strebte nach möglichst einfacher Gestaltung in engem Anschluß an das Dichterwort. Der Unterschied war nur der, daß dieses Dichterwort vordem nur Vorstellungen innerer Erlebnisse, nicht diese selbst enthalten hatte, während es jetzt selbst Erlebnis wurde und aus musikalischem Grunde erwuchs.

Diese Annäherung des Dichters an die Sphäre des Musikers wurde schon damals und wird auch heute noch von vielen Komponisten als ein besonderes Glück für sie selbst angesehen. So allgemein ausgedrückt ist das indessen sicher nicht richtig, denn der Musiker blieb nach wie vor, ja jetzt noch fester, an den Dichter gebunden. Dieser behielt die Führung und seine Gestaltungsform blieb für jenen durchaus verbindlich; entzog er sich dieser Fessel, so mochte wohl noch etwas rein musikalisch Schönes herauskommen, aber kein Lied im Sinne Goethe's und der übrigen klassischen Dichter. Und wie schon bemerkt, war das innere musikalische Schwingen mancher Gedichte so stark, daß es jedem Versuch, es in Tönen sozusagen zu materialisieren, von Hause aus widerstrebte[2]) und die Kumulierung der Künste also wieder einmal nicht Stärkung, sondern Minderung der Gesamtwirkung zur Folge hatte.

Nur der neue Begriff der „Stimmung", den wir unserer klassischen Poesie, namentlich Goethe verdanken, hat auch das Reich der Musik im Liede ganz bedeutend erweitert. Er war zwar der älteren Gesangsmusik nicht unbekannt gewesen, wie z. B. Bach's „Am Abend da es kühle ward" und Gluck's „Che puro ciel" zeigen. Aber da war nicht die Dichtung, sondern die Musik die Trägerin der Stimmung gewesen, genau wie später in der reinen Instrumentalmusik, vor allem Beethoven's. Namentlich der Text Gluck's ist noch ein Naturbild alten Schlages, klar, fein und liebevoll ausgeführt, aber doch nur eine Reihe von Einzelbeobachtungen und Vorstellungen aus dem Reiche der Natur, es sind Niederschläge der Empfindung, aber nicht die Empfindung selbst — die spricht

[1]) Vgl. meine Schrift „Goethe und die Musik", Stuttgart, J. Engelhorns Nachf. 1922. S. 113 ff.
[2]) Spitta, Zur Musik 255 ff.

erst aus Gluck's Tönen zu uns. Und außerdem darf nicht vergessen werden, daß diese beiden Sätze keine Lieder, sondern Accompagnatos sind.

Der Meister nun, der für die neue Lyrik erstmals einen neuen Ton traf, war Schubert. Er empfand deutlich, daß für diese universale Gefühlswelt, mochten sich die Dichter auch selbst noch dagegen sträuben, die Mittel der Berliner Schule nicht mehr ausreichten, denn er fühlte instinktiv, was die neue Poesie im Grunde von der älteren trennte: die Ersetzung der Welt des Seins durch eine Welt der Bewegung, das Auflockern all der starren Bilder, in denen die älteren Dichter ihre Erlebnisse zum Ausdruck gebracht hatten, in einen beständigen Fluß. Hier liegt denn auch der Urgrund des neuen musikalischen Lieds, und Schubert ist für dieses unter dem Druck Herderschen und Goethischen Geistes dasselbe geworden, was Goethe für die Dichtung war. Am klarsten erhellt das aus seinen Naturbildern, die nicht zufällig eine solche Rolle in seinen Liedern spielen. Sie fehlen auch im älteren Liede nicht, obwohl sie in den übrigen Gattungen der Vokalmusik häufiger auftreten. Haydn's bekannte Schilderungen, noch in der „Schöpfung", sind wahre Muster musikalischer Naturmalerei und mit ihrer schlagenden Plastik und sorgfältigen Ausführung schöne Belege für sein lebendiges Naturempfinden und seine liebevolle Beschäftigung mit der Natur. Aber es sind Vorstellungen aus dem Bereiche der Natur, feste Bilder, geistvolle Beschreibungen; sie haben doch nur die Bedeutung malerischer Kulissen, weil sie noch keine Stimmung geben, keine Bewegung als solche darstellen. Die Beschreibung dringt noch nicht aus bewegtem Herzen, der Einklang zwischen Gefühl und Natur ist noch nicht hergestellt. Das ist vereinzelt erst bei Mozart, in weit stärkerem Maße bei Beethoven der Fall, für das Lied aber wurde es mit höchster Genialität völlig von Schubert durchgeführt. Naturbilder älteren Schlages gibt es bei ihm kaum mehr, wohl aber liebt er es, jene Stimmung in echt romantischer Art dadurch noch zu steigern, daß er die plastische Gestaltung in impressionistischer Art auflöst. Ein ganz einfaches Beispiel dafür ist gleich die Begleitung des zweiten Müllerliedes. In dieser akkordlichen Figur bedeutet der einzelne Ton als solcher nichts mehr, die Bewegung dagegen alles[1]), sie wird durch die Synkopen in der linken Hand nur noch gesteigert und, die starke Betonung des Quintklanges wirkt in derselben Richtung — bei den Klassikern wäre das erste c in der linken Hand sicher noch ein f gewesen.

Gewiß stellt sich Schubert's Neuerung im Liede auf den ersten Blick hauptsächlich als eine gegen früher ungleich gesteigerte Heranziehung und Ausbeutung der beiden Ausdrucksmittel dar, mit denen der Musiker seine eigene Kunst am freisten entfalten kann, nämlich der Harmonik und der Instrumentalbegleitung. Aber noch wichtiger als die Tatsache selbst ist die Art der Ausführung, aus der ein ganz neues Weltgefühl spricht. Bei den älteren Liedern hatte es sich um ein in sich ruhendes Sein gehandelt, in den Tönen war die Bewegung „fest"-gehalten, d. h. in Gestalt verwandelt worden. Im Schubertschen Liede dagegen

[1]) Man braucht derartige Akkordbrechungen nur mit entsprechenden der Klassiker zu vergleichen, um den großen Unterschied zu erkennen. In Bach's bekanntem C-dur-Präludium vertritt jeder Akkordton noch eine selbständige, linear geführte Stimme, während im ersten Satz von Beethoven's Cis-moll-Sonate bereits der erste Schritt zum Impressionismus getan ist.

ist die Welt selbst in ewig fließender, schwellender Bewegung. Schubert ist auf diese Weise der Vater der gesamten romantischen Harmonik geworden. Alle die neuen Phänomene, die wir an seiner Kunst bewundern, wachsen aus diesem Urgrund hervor, von dem bekannten Wechsel von Dur und Moll an, bis zu der kühnen Enharmonik und jenen anderen Mitteln feinster seelischer Übergänge, die schließlich zu einer völligen Zersetzung des älteren harmonischen Baues führten. Das alles ist der Ausdruck des unmittelbaren Schwingens und Webens der Künstlerseele. Die Erweiterung und Vertiefung des instrumentalen Teiles im Liede freilich hatte die Hochblüte der Instrumentalmusik unter den Klassikern, namentlich unter Beethoven, zur Voraussetzung. Auch Beethoven war von dem neuen Geiste Herder's und Goethe's aufs Lebhafteste berührt und hat sich ihn mit der ihm eigenen Energie zu eigen zu machen gesucht. Aber er ist dabei zu ganz anderen Ergebnissen gelangt. Im Liede selbst ist er mit formalen Neuerungen noch sehr zurückhaltend und bevorzugt ganz auffallend die strophische Form. Es kennzeichnet ihn als Klassiker, daß er jene Bewegung in der Poesie sehr wohl verspürte und ihr auch gerecht zu werden versuchte, aber deshalb doch niemals das klassische Prinzip plastischen Gestaltens aufgab. Im übrigen hat er seine Hauptstimmungsbilder nicht auf dem vokalen, sondern dem instrumentalen Gebiete gesucht und gefunden. Die meisten seiner Adagiosätze gehören hierher. In ihnen haben wir die musikalischen Seitenstücke zu Goethischen Gedichten wie z. B. „An den Mond". Diese vertragen keine Musik, jene keinen dichterischen Zusatz, und doch berühren sie sich der Stimmung nach oft sehr nahe. Beide Male liegt ein musikalisches Element zu Grunde, das sich das eine Mal unmittelbar, das andere Mal in poetischer Verkleidung offenbart.

So ist Schubert's Kunst das Ergebnis ebensosehr der klassischen Poesie wie der klassischen Musik. Das Beste und Größte kam freilich aus seinem eigenen Inneren: die beispiellose Fähigkeit, in die Seele seiner einzelnen Dichtungen einzudringen, sich den allerverschiedensten poetischen Individualitäten anzuschmiegen. Er hat sich, im schärfsten Gegensatz zu der rationalistischen Theorie der Berliner, niemals auf irgendwelche Regeln der Liedkomposition festgelegt, sondern die Regel in jedem Einzelfall aufs Neue gesucht und gefunden. Nicht mit Unrecht ist deshalb schon öfter darauf hingewiesen worden, daß von seinen Liedern eigentlich keines dem andern gleicht. Nur soviel läßt sich mit einiger Sicherheit herausstellen, daß mit der Qualität der Texte auch die Qualität der Musik bei ihm zu- oder abnimmt. In alle dem zeigt sich auch Schubert als Vertreter des neuen, „literarischen" Geistes im Liede.

Freilich hat er jenen Dienst am Gedichte weit freier aufgefaßt als alle Früheren. Oberstes Ziel ist auch für ihn das möglichst vollständige Ausschöpfen des Gedichtes. Jedoch hat er darunter niemals gleich so manchem heutigen Liederkomponisten ein Steigern und Aufpeitschen der dichterischen Stimmung bis zur Siedehitze verstanden. Er kennt die Grenzen, die dem Liede als solchem gesteckt sind, und hat sich nur ganz selten dazu verleiten lassen, ein einfaches lyrisches Stimmungsbild zu einer Solokantate zu zerarbeiten. Oft scheint er sich dem Text und Metrum ganz eng anzupassen, sodaß der Unterschied von der Berliner Art äußerlich gar nicht so groß ist (vgl. das Heidenröslein); innerlich stellt er

sich freilich bald als um so größer heraus, da der musikalische Atem solcher Lieder die alten an Stärke weit übertrifft. In andern Fällen dagegen gießt er die dichterische Form in eine musikalische um oder macht sie sich wenigstens für die Komposition mehr oder minder zurecht. Sein Hauptgrundsatz ist dabei, daß der Wiedergabe der Stimmung im Ganzen gegebenen Falles auch die äußere Form eines Gedichtes geopfert werden dürfe. Das Reimgebäude z. B. wird nicht selten bei dieser Gelegenheit außer acht gelassen. Manchem unbedeutenderen Gedicht hat Schubert auf diese Art zu einer Stimmungswirkung verholfen, die es aus sich allein nicht zu erzielen vermocht hätte. In anderen Fällen geriet freilich auch er in einen unlösbaren Konflikt mit seinem Dichter. In „Wanderers Nachtlied" von Goethe (op. 96 Nr. 3) z. B. beruht die ganz unvergleichliche Stimmung des Gedichtes größtenteils auf Metrum und Reim. Gerade davon nimmt jedoch Schubert in seiner Komposition keine Notiz, sondern modelt die Form seines Gedichtes zu Gunsten der Musik um, wobei auch die für dieses Verfahren charakteristischen Wortwiederholungen nicht fehlen. Man begreift, daß Goethe sich gegen ein derartiges Vorgehen wehrte, das in seinen Augen ein „Vertonen", das heißt Schädigen, aber kein „Betonen", das heißt Belegen und Steigern durch die Töne war. Schubert selbst war sicher der festen Überzeugung, das Gedicht mit aller ihm gebührenden Pietät komponiert zu haben, und doch hatte er ganz unter der Hand den Dichter durch den Musiker ersetzt, aus dem einfachen Grunde, weil dieses Gedicht zu denen gehört, die mehr ahnen lassen als wirklich aussprechen. Will der Musiker dieses Unausgesprochene aussprechen, so sprengt er durch allzu große Breite den Rahmen des Liedes, hält er sich dagegen an die Worte des Dichters, so kommt wiederum jener Stimmungshintergrund zu kurz. Hier liegen große Gefahren für das Lied, und zwar, wie die Zeit nach Schubert gezeigt hat, weniger in der Verkümmerung, als vielmehr in der Hypertrophie der Musik. Man will gewiß dem Dichterwort bis in seine feinsten Fäden nachgehen, aber man bleibt schließlich in diesen Fäden hangen und vergißt über den Teilen das Ganze. So entstehen die wohlbekannten, minutiös durchgearbeiteten Klavierpartien unter kurzatmigen Melodien, die die Begleitung nicht mehr beherrschen, sondern nur noch kommentieren. Kommt dazu dann noch die Neigung vieler moderner Musiker, jede Stimmung gleich unter den höchsten Affektdruck zu setzen, Leidenschaft mit Ekstase zu verwechseln und ihre Gefühle mit greller Stimme auf den Markt hinauszuschreien, so kennen wir die Klippen, die dem heutigen Liede besonders gefährlich sind. Auch die Konkurrenz, die die Solokantate heutzutage wieder mehr denn je dem Liede bereitet, gehört dazu. Daß sie besteht, ist gewiß kein Übel, aber daß viele nicht zu unterscheiden wissen, welche Dichtungen für die Solokantate geeignet sind und welche für das einfache Lied, verrät eine bedenkliche Unkenntnis des Wesens der beiden Formen.

Die Oper ist dem Liede auf der Bahn zur Literarisierung nur zögernd nachgefolgt, ja, manche ihrer Gattungen, wie die italienische opera seria und großenteils auch die französische tragédie lyrique, haben die Wandlung überhaupt nicht mitgemacht, sondern die alte poesia per musica beibehalten. Noch die große Oper M e y e r b e e r's arbeitet mit jener Folge kontrastierender musikalischer

Stimmungsbilder, nur daß die Ideen- und Gefühlssphäre, der sie entstammen, gegen früher zu Gunsten des rein sinnlichen Effekts bedeutend getrübt ist.

Eine Sonderstellung nimmt das Gluck'sche Musikdrama ein. Daß seine Grundprinzipien, vor allem das Fehlen einer individualpsychologischen Entwicklung, noch der älteren Kunst entsprechen, ist bereits bemerkt worden, und es ist auch gar nicht schwer, das formtechnische Band zu erkennen, das Calsabigi mit Metastasio verknüpft. Und doch ist durch den veränderten Ton des Ganzen ein neuer Geist schon in die Texte gekommen. Liest man Calsabigi's selbstbewußten Bericht über die Entstehung des „Orfeo" und der „Alceste" im Mercure de France von 1784, so könnte man wohl auf den Gedanken kommen, es handle sich bei der Reform Gluck's allein um eine grundstürzende Wandlung im Verhältnis von Wort und Ton in der Oper. Dazu scheint auch Gluck's Wort in der Vorrede zur „Alceste" zu stimmen, daß der Dichter die Zeichnung, der Musiker dagegen die Farbe zu geben habe. So hat sich die auch heute noch viel vertretene Ansicht bilden können, in Gluck's Reformopern sei der Antagonismus zwischen Dicht- und Tonkunst zu Gunsten der Dichtkunst entschieden worden und der Musiker sei nichts als der treue Gefolgsmann des Poeten. Das ist in dieser Fassung nicht richtig. Wohl handelt es sich um eine Reform der Dichtung, aber sozusagen um eine Reform nach der musikalischen, gefühlsmäßigen Seite. Gluck deutet sie in jener Vorrede an mit den Worten, Calsabigi habe seine eigenen Absichten auf das Glücklichste getroffen mit seinem libretto, in cui il celebre autore immaginando un nuovo piano per il Drammatico aveva sostituito alle fiorite descrizioni, ai paragoni superflui e alle sentenziose e fredde moralità il linguaggio del cuore, le passioni forti, le situazioni interessanti e uno spettacolo sempre variato. Hier sehen wir Gluck bereits auf dem Wege zur Erkenntnis des Unterschiedes zwischen alter und neuer Dichtung. Die alte gibt für ihn starre und jederzeit vertauschbare Bilder aus dem sinnlichen oder Begriffe aus dem geistigen Leben, sie reiht Beschreibungen und Sentenzen aneinander, die neue dagegen ist unmittelbar zur Sprache gewordene Empfindung und somit von Hause aus musikalisch. Hier steckt entschieden Rousseau'scher Geist, den speziell Diderot für die dramatische Dichtung auszunutzen versucht hat[1]), als er den Dichter statt aller gelehrten Denkprozesse und Nachahmungstheorien auf das innere Urerlebnis und die Phantasie verwies. Calsabigi war nun freilich kein Dichter, dessen Kraft zur Erfüllung dieser Forderungen ausgereicht hätte, er war sogar weit weniger Musiker als Metastasio und sucht noch ganz nach alter Weise durch rein objektive Darstellung und klare Formgebung die subjektiven Wirkungen zu erzeugen. Aber indem er unter Natur nicht mehr die allgemeine Vernunft, sondern das ursprüngliche Gefühl verstand und an Stelle der alten höfischen Konvention allgemein menschliche Probleme setzte, ermöglichte er es seinem Musiker, die echten Gefühlstöne zu finden, die seiner eigenen Dichtersprache noch versagt geblieben waren. Gluck selbst gestand dies in seiner Antwort an

1) Vgl. H. Michel, R. Calsabigi als Dichter von Musikdramen und als Kritiker, Gluckjahrbuch IV, 156.

Du Roullet 1772 auch zu mit den Worten[1]: les ouvrages sont remplis de ces situations heureuses, de ces traits terribles et pathétiques qui fournissent au compositeur le moyen d'exprimer de grandes passions et de créer une musique énergique et touchante. Auch hier handelt es sich also in letzter Linie noch um eine poesia per musica, nur vertritt sie eine modernere geistige Richtung, und Gluck's Werk stellt sich nicht als ein völlig neuer Operntypus dar, sondern als der Versuch, den alten mit dem neuen Geiste Rousseau's und seiner Gesinnungsgenossen zu durchdringen. Das war ein glücklicher und durchaus zeitgemäßer Gedanke, denn gerade die neue Generation, der nichts höher stand als das wieder gefundene allgemein Menschliche und das Recht der unmittelbaren Empfindung, mußte für eine Reform in diesem Sinne besonders empfänglich sein. Auch Calsabigi's Texte sind somit nicht etwa die ersten Beispiele dramatischer Operndichtungen im späteren Sinn, sondern rein lyrischer Natur und unterscheiden sich von den metastasianischen weniger der Art als dem Grade nach. Sie kennen vor allem eine psychologische Entwicklung im neueren Sinne nicht. Namentlich Orpheus ist durchaus nicht das, was wir heute unter einem dramatischen Charakter verstehen, sondern ein Symbol, und in der Figur des Eros kommt sogar ganz unverhüllt die Allegorie zu Tage. Der Unterschied gegen früher ist nur, daß die hinter diesen Symbolen stehenden Ideen sittlich weit umfassender und reiner sind als bei Metastasio.

So wird im Gluck'schen Musikdrama der alte Operntypus mit dem modernen Geiste Rousseau's und Diderot's durchdrungen und erhält dadurch erst seine höchste Verklärung. Alles Konventionelle, Zufällige, zeitlich Bedingte fällt ab, das Ganze wird auf die allereinfachsten Gefühlsgegensätze zurückgeführt. Es ist deshalb auch nicht Mangel an musikalischer Schöpferkraft, was Gluck zu seiner lapidaren, stets auf das Einfache und Eindeutige gerichteten Musik veranlaßte, sondern das richtige Gefühl, daß die Größe und Einfachheit der Ideen- und Gefühlswelt auch einen entsprechenden künstlerischen Ausdruck verlange. Aus dieser Einfachheit der Gestaltung aber auf eine untergeordnete Stellung der Musik bei Gluck überhaupt zu schließen, geht nicht an. Im Gegenteil, in der Stellung zwischen Dicht- und Tonkunst hat sich prinzipiell nichts geändert; man sehe sich da nur einmal den planvollen Aufbau des Orfeo an, was die Folge von Chor- und Sologesängen und die Wahl der Tonarten anbetrifft.

Beschränkte sich somit die ernste Oper darauf, die alten Formen dem neuen Geiste anzupassen, wenn sie es nicht überhaupt vorzog, dem alten Typus treu zu bleiben, so erwiesen sich die volkstümlichen Gattungen bedeutend fortschrittlicher; allerdings hat, wie z. B. Mozart's „Zauberflöte" zeigt, daneben immer wieder der ältere Typus seine Vertreter gefunden. Die opera buffa hatte, wie bereits gezeigt wurde, zunächst die Neigung der opera seria zum Typisieren auf ihre Art mitgemacht. Aber sie hatte sich doch niemals so weit von der konkreten Welt entfernt wie jene, sondern ihre Typen stets im Anschluß an die Wirklichkeit gesucht. Für einen Menschen von der Engelsmilde des metastasianischen Titus gab es in der Welt der Erfahrung überhaupt kein Vorbild, dagegen fand man

[1] Mercure de France 1. Aug. 1772.

für die Prahlhanserei lebendige Modelle im Stande des Soldaten, für die Pedanterie in dem des Gelehrten usw. Hier lag also doch wenigstens eine Beobachtung der Wirklichkeit zu Grunde: man stellte nicht das Maulheldentum an sich dar, sondern das, welches man bei einer bestimmten Klasse von Menschen, der militärischen, vorfand, und so fort.

War man damit schon der Wirklichkeit um einen Schritt näher gekommen, so erfolgte ein weiterer mit der Durchsetzung der Buffo-Oper mit sentimentalen Zügen, wodurch man den Eindruck der Lebenswahrheit zu steigern vermeinte. Freilich trübte man dabei fürs erste nur die Stilreinheit der Gattung, denn es gelang nicht, die beiden heterogenen Richtungen demselben Ziele dienstbar zu machen, und es konnte bei der Stellung der älteren Zeit zum Psychologischen auch nicht gelingen. Ernst und Scherz hätten dabei als Kräfte eines in beständigem Flusse befindlichen seelischen Prozesses gefühlt und dargestellt, ihr Gegensatz durch Übergänge überbrückt und die beiden Pole als Schößlinge derselben Wurzel empfunden werden müssen. Gerade das aber lag einer Zeit durchaus ferne, die ihre Hauptwirkungen in jenem Reigen der Gegensätze erblickte. Man stellte den Scherz unvermittelt neben den — dazu noch im Gewande der Empfindsamkeit auftretenden — Ernst und ließ dieselbe Person bald einen heiteren, bald einen ernsten Typus vertreten; ein Ausgleich beider kam künstlerisch noch gar nicht in Betracht. Damit wurde nur jener Reigen der Gegensätze verstärkt, aber keineswegs auch eine individualpsychologische Entwicklung, geschweige denn ein feinerer Humor im modernen Sinne, erreicht. Noch in Mozart's „Finta giardiniera" kommt es nicht selten vor, daß dieselben Gestalten fröhlich scherzen und unmittelbar darauf wie von einem tragischen Fieber geschüttelt werden.[1])

Derselbe Mozart hat dann aber in seinen reifen Buffowerken auf dem Gebiete der dramatischen Charakteristik den entscheidenden Schritt getan, während seine deutschen Singspiele der älteren Art treu bleiben. Die Gestalten der „Zauberflöte" sind noch ganz Ideenträger im alten, hart an die Allegorie streifenden Sinne, wenig scharf gezeichnet und alles eher als auf eine feinere psychologische Entwicklung im heutigen Sinne angelegt. Handlung und Charaktere streben vielmehr aus dem Individuellen empor ins Typische. Anders verhält es sich mit „Figaro" und „Don Giovanni". Gewiß sind auch ihre Bücher noch poesie per musica und nicht etwa „literarisch wertvolle" Operntexte. Da Ponte besaß wohl weit mehr Geschick und Geschmack als Schikaneder, fühlte sich aber gleichwie dieser stets als Librettist, d. h. als Diener seines Komponisten.

Aber dieser Komponist war ein anderer geworden und der Sphäre der Piccinni und Paisiello allmählich entwachsen. Seine Phantasie arbeitete nicht mehr mit Ideen, die ihr der Verstand zuführte, und stellte sie nicht mehr in gegensätzlichen Bildern einander gegenüber; sie paßte vor allem nicht die Zeichnung der Charaktere dieser kontrastierenden Folge an, sondern sie ging von den Charakteren selbst aus, faßte sie ohne jede kritische Problemstellung einfach als Geschöpfe der ewig neuen Natur auf, die ihr Leben nicht von einer außerpersönlichen Idee, sondern aus sich selbst erhält, und führte damit, ohne jemals be-

[1]) Vgl. meinen Mozart I, 476.

wußte Reformpläne zu hegen, eine der wichtigsten Wandlungen in der Geschichte der Oper herbei: der einzelne Mensch, gewissermaßen als Naturschauspiel, als Erzeugnis nicht mehr der Berechnung, sondern der künstlerischen Schöpfung, wird zur Hauptsache im Drama, nicht mehr die Idee, die er zu verkörpern hat. Damit gewinnt natürlich auch die Frage nach der Möglichkeit seiner Entwicklung erhöhte Bedeutung. Jene Mozart'schen Buffogestalten haben tatsächlich bereits eine seelische Entwicklung, d. h. sie entfalten sich gemäß den ihnen inne wohnenden Grundkräften sowohl aus sich selbst heraus, als auch im Widerspiel mit anderen. Das zeigt sich am besten in den Ensembles, in denen sich die verschiedensten selbständigen Individualitäten so scharf wie nur möglich von einander abheben. Aber diese Entwicklung wird Mozart noch nicht wie den Späteren zum Hauptziel aller Dramatik, sie wird ihm nicht einmal zum Problem. Er betrachtet auch sie, wie er alles in Kunst und Leben zu betrachten pflegte, als ein Wunder der Natur, das der unerschöpfliche Fluß der Erscheinungen an seinem Auge vorüberträgt. Wie er in jenen Opern keinen Unterschied zwischen Gut und Böse kennt, so kennt er auch keine Probleme der Seelenzergliederung im Sinne der späteren Oper. Vor ihm und nach ihm trägt somit die Opernkomposition einen stark rationalistischen Zug — er selbst steht in der Mitte als ein aller Problemstellung abgeneigter, nur von der naiven Freude am eigenen Gestalten erfüllter Künstler, dessen Welt die der Anschauungen und Gefühle, aber nicht die der Begriffe war.

Mit der älteren Kunst ist ihm auch das dramatische Gestalten unmittelbar aus dem Geiste der Musik heraus gemeinsam. Der Musiker, und zwar nicht der „absolute", sondern der zum Dramatiker geborene, entwirft nach seinen Bedürfnissen das ganze Drama und zieht dann erst den Dichter zur Ausführung des Entwurfes in Versen heran[1]) — das ist genau dasselbe, wie früher, nur daß sich das Wesen der vom Musiker entworfenen Dramatik gewandelt hat. Auch die alten musikalischen Formen, Arie, Rondo usw. genügen Mozart noch völlig, wenn er sie auch in freierem Geiste auszubauen bestrebt ist. Es ist sehr bezeichnend, daß gerade in jenen Opern das obligate Rezitativ, das ja von Hause aus die natürlichste Form einer „literarisch" gerichteten Oper ist, nur eine untergeordnete Rolle spielt, während das Ensemble, das dem Musiker wie dem Dramatiker gleiche Möglichkeiten bietet, einen immer größeren Raum einnimmt.

Nach Mozart beginnt sich die Oper in der Romantik mehr und mehr mit literarischem Geiste zu erfüllen. Das gesprochene Drama drängt seine Gesetze und Forderungen auch dem gesungenen auf, und zwar vor Allem in Deutschland, während die romanischen Völker noch lange und zum Teil bis auf den heutigen Tag an ihrer alten Musikoper festhalten. Im 18. Jahrhundert hätte man wohl mit Grund einen umgekehrten Verlauf prophezeien können. Denn gerade das deutsche Singspiel neigte sich im Gegensatz zur opera buffa stark der alten Art zu. Es ist außerordentlich charakteristisch, daß derselbe G o e t h e, der im Liede den Musiker so hartnäckig in die vom Dichter gezogenen Grenzen verwies, im Singspiel sich jederzeit als Librettisten, d. h. als den getreuen Diener

[1]) Vgl. die Entstehung der zweiten Osminarie Briefe II, 122 (S c h i e d e r m a i r).

seiner Musiker gefühlt hat, ein weiterer Beweis dafür, daß dieser Mann doch nicht ohne alles musikalische Stilgefühl gewesen sein kann. Er traf sich darin mit Mozart, nur daß dieser dem Musiker auch den ganzen Plan eines Stückes übertragen wollte, während Goethe sich dessen Gestaltung selber vorbehielt und nur die Ausführung aufs Engste den Bedürfnissen des Musikers anpassen wollte. Am deutlichsten hat er seine Ansicht über das Verhältnis von Wort und Ton in der Oper in dem Briefe an Reichardt von 1790 geoffenbart: „Um so etwas zu machen, muß man alles poetische Gewissen nach dem edlen Beispiel der Italiener ablegen". Kein Wunder, daß er auch später sich dem schon damals häufig gehörten absprechenden Urteil über den Zauberflötentext nicht angeschlossen hat. Es ist bekannt, daß er in seinen späteren Jahren keinen seiner zahlreichen Opernentwürfe mehr vollendet hat, um so stärker hat dagegen, wie wir deutlich verfolgen können, der Geist der Oper seine eigene dramatische Dichtung befruchtet. Vor Allem sind hier die verschiedenen als „Festspiele" bezeichneten Gelegenheitswerke zu nennen, zu denen sich auch die „Pandora" gesellt. Sie sind gewiß nicht als Operntexte geschrieben, zeigen aber doch durch ihre Gliederung in Chöre, arien- und liedhafte Partien und namentlich durch ihre Vielgestaltigkeit in der Strophenbildung deutlich den Einfluß der Oper. Mehr als einmal hat man den Eindruck, als versuchte Goethe durch die Sprache zu ersetzen, was sonst die Musik zu leisten hat. Der zweite Teil des „Faust" führt auch diese Richtung auf den Gipfel. Während der erste die Musik nach Singspielart in der Form von Einlagen heranzieht und andererseits in den „lyrischen Monodien" und gewissen Stimmungschören die musikalische Wirkung in der Poesie selbst sucht, ohne mit der Komposition zu rechnen, weist der zweite offenkundig auf Geist und Formenwelt von Oper und Kantate hin. Er faßt alles zusammen, was sich der Dichter in seiner langen Tätigkeit für das „lyrische Theater", wie auch er noch bezeichnender Weise die Opernbühne nennt, allmählich angeeignet hatte: die schmiegsame französische Verbindung von Solo- und Chorgesang, die leichtgeschürzten freien Rhythmen und die Ensemblestücke in gereimten Strophen aus der italienischen Buffooper, die pathetischen, gleichfalls frei rhythmisierten Monologe des Melodrams und endlich die teils gereimten und strophischen, teils reimlosen und unstrophischen freien Chöre, wie sie damals die Oper und Kantate alter Spielarten darboten. Aber freilich, er hat dies sein Werk als selbständiges Gedicht, nicht als Libretto angesehen und deshalb wohl die Mitwirkung der Musik verlangt, aber nur im Sinne einer Steigerung der Sprachwirkung, nicht in dem eines Auffsaugens des Gedichtes — genau wie bei seiner Lyrik.

Man würde also sehr irren mit der Annahme, jene zweite Hälfte des Jahrhunderts, die kritischste und reichste Zeit unserer deutschen Kunst, hätte das Verhältnis von Wort und Ton einfach umgekehrt und an die Stelle des Musikalischen das Literarische in der Vokalmusik gesetzt. Beide Anschauungen behaupten sich vielmehr noch lange Zeit neben einander, ja, wie Goethe's und Mozart's Beispiele lehren, oft im Schaffen desselben Künstlers. Zugleich ergibt sich aber auch, daß das hier vorliegende Problem nicht allein den Musik-, sondern auch den Literarhistoriker sehr nahe angeht. Jener aber muß noch mehr als bisher zur Erkenntnis gelangen, daß weder eine Oper- noch eine Liedgeschichte möglich

ist ohne die Kenntnis jener literarisch-musikalischen Grundströmungen. Es genügt dabei nicht, daß man sich den heutigen Stand der Forschung über das 18. Jahrhundert in Literatur- und Musikgeschichte mehr oder minder geschickt aneignet, denn diese gehen noch oft genug achtlos aneinander vorbei oder begrüßen sich höchstens mit einigen banalen ästhetischen Komplimenten. Es muß vielmehr eine engere organische Verbindung geschlossen werden, deren Träger sich der Gemeinsamkeit der Probleme in beiden Wissenszweigen bewußt sind und sie im Geiste wirklicher Geschichtsschreibung, nicht vom Standpunkt des modernen, ästhetisierenden Dilettanten aus zu behandeln verstehen. Nur dann kommen wir auch bei der modernen Kunst zu einem tieferen Verständnis.

Die Romantik hat nämlich zwar das Problem zu Gunsten der Literarisierung der Musik zu lösen versucht und ist dabei schließlich so weit gegangen, daß sie mit der sog. Programmusik sogar noch die reine Instrumentalmusik in diese Strömung mit hereinzog. Aber die Lösung war nur eine vorläufige, das zeigt allein schon die Entwicklung des Meisters, der nach vielen andern Richtungen hin die Krönung der romantischen Bestrebungen bildet, R. Wagner's. Was er bekämpft hat, war die französische Musikoper, hinter deren Verzerrung ins rein Sinnliche durch Meyerbeer man allerdings kaum noch die ursprünglichen Gluckschen Züge gewahrte. Vom „Holländer“ bis zum „Lohengrin“ streben seine Werke ein ganz eigentümliches Kompromiß an: sie halten sich an die allen äußeren Zufälligkeiten entrückte Welt der Sage, die mit ihrer reinen Gefühlswelt der Musik von selbst entgegenkommt, behandeln sie aber in Gestalt von Dichtungen, die als solche literarischen Eigenwert haben. Wagner ist also hier unter dem Einflusse des romantischen Geistes noch vorwiegend Dichter, dem der Musiker Hilfsdienste zu leisten hat. Tatsächlich liegt der Fortschritt gegen die bisherige Oper mehr auf dem dichterischen als auf dem musikalischen Gebiet; es hat bis zum „Lohengrin“ gedauert, bis der Musiker den Vorsprung des Dichters eingeholt hat.

Dann folgen die dramatisch stillen Jahre in der Schweiz, wo Wagner sich nur theoretisch geäußert hat. Unglücklicherweise hat man nun diese Theorie für die Hauptsache und die späteren Kunstwerke für die logischen Folgerungen daraus angesehen. Heute vermag nur noch der waschechte Wagnerianer die theoretischen Schriften über die Kunstwerke zu stellen. Nicht der spekulierende Kunstphilosoph, mochte er auch die ganze Welt in den Kreis seiner Betrachtungen ziehen, hat diese Werke hervorgebracht, sondern der schöpferische Künstler, der mit elementarer Gewalt nach einer neuen, seinem Wesen entsprechenden dramatischen Form hindrängte. Diese verlangte aber wiederum nach einem neuen Verhältnis zwischen Wort und Ton. Der Standpunkt des in sich fertigen, selbständige literarische Ansprüche stellenden Operntextes wird verlassen, aufs neue ergießt sich der Strom der Musik in das Bett des Dramas und spült den Herrscherthron des Dichters einfach hinweg. Den „Tannhäuser“ könnten wir uns zur Not noch ohne Musik mit einiger Wirkung aufgeführt denken, beim „Tristan“ wäre das einfach unmöglich, weil eben hier der Angelpunkt allen Geschehens nicht in der Dichtung, sondern in der Musik liegt. Freilich handelt es sich dabei nicht etwa um eine Rückkehr zu einer Librettistik im älteren Sinne. Das ist schon deshalb ausge-

schlossen, weil auch Wagner's neue Dichtersprache ganz fühlbar von der Musik her kommt. Bildungen wie Wagalaweia und Hojotoho gehen hierin bis zum Äußersten, aber auch der gesamte übrige dichterische Ausdruck mit seinen Ekstasen und seiner dunkeln, oft schwülstigen Phantastik, die das Unaussprechliche aussprechen möchte, wurzelt in demselben Boden: er ist weniger aus dichterischem als aus musikalischem Urgrund erwachsen. Es ist ein intuitiver Stil, der das Gefühl unmittelbar ausdrücken soll, ohne durch den Verstand hindurchgegangen zu sein, er will überreden, nicht überzeugen, und bedient sich mit Vorliebe des Mittels der Suggestion. So erklärt sich das oft ganz unvermittelte Nebeneinander von dichterisch ergreifenden Stellen und andern, die Klarheit und Einheit des Stils vermissen lassen, wie es immer zu geschehen pflegt, wenn in der Behandlung der Sprache die Inspiration den Sieg über die Vernunft davon trägt. Dergleichen kommt in Wagner's romantischen Opern noch nicht vor.

Faßt man aber die späteren Werke als das, was sie nach seinem Willen sein sollen, d. h. als Musikdramen, so verlieren diese dichterischen Lücken viel von ihrer Schärfe. Die große Liebesszene im 2. Akt des Tristan wäre gesprochen rein unerträglich, gesungen dagegen entrollt sie einen in gewaltigen Steigerungen sich entwickelnden Gefühlsverlauf. Wir haben also hier abermals eine poesia per musica vor uns, nur daß sie als solche schon weit musikalischer erfunden ist als früher, wo man von dem gemeinsamen Urgrund von Dicht- und Tonkunst noch nichts wußte[1]). Aber auch die übrigen Kennzeichen der alten Musikoper tauchen zum Teil bei Wagner wieder auf: die Neigung zum Typisieren, zur Erhöhung des einzelnen Menschen zum Verkündiger allgemein menschlicher Gedanken, zur Heroisierung, und in Verbindung damit das Unterordnen des ganzen Dramas unter bestimmte große ethische Ideen. Und genau wie in alten Zeiten, so ist auch bei Wagner der Kreis dieser Ideen ziemlich eng, ja er dreht sich im Grunde genommen nur um eine einzige, die in den beiden Seelen in Wagner's Brust beschlossen war: die Überwindung der sinnlichen Seite des Menschen durch die sittliche. Alle seine großen Gestalten werden auf diesen Grundgedanken bezogen und bekommen allein von ihm Leben und Licht. Noch einmal erstrahlt das alte Heldenideal in der Oper, der sinnfälligste Ausdruck ihres auf Typisierung und Idealisierung gerichteten Geistes, in hellstem Lichte. Man sehe sich darauf nur einmal die Gestalten des „Tristan" oder des „Rings" an: sie ermangeln nicht selten des scharfen plastischen Lebens und haben dafür einen abstrakten, wirklichkeitsfremden Zug. Nur die „Meistersinger" machen davon eine Ausnahme, aber auch hinter ihren Gestalten steht trotz aller größeren Lebensfrische die außerpersönliche Idee. Das Streben nach psychologischer Entwicklung trennt allerdings diese moderne Kunst grundsätzlich von der alten. Wagner's Kunst arbeitet nicht mit Kontrasten, sondern mit Übergängen. Psychologische Motivierung und Entwicklung innerhalb der durch die Gesamtidee vorgezeichneten Richtung sind ihr Hauptziel, und nichts beleuchtet den Unterschied zwischen der klassischen Oper und der Wagnerschen heller als Wagner's Forderung, daß sich jedes neue musikalische Phänomen unbedingt aus einer bedeutungsvollen neuen

[1]) An die Stelle der alten naiven Wiederholungen im Texte treten da die Paraphrasen desselben Gedankens. Das Prinzip ist aber genau dasselbe.

Wendung in der Dichtung herleiten lassen müsse. Hier liegt auch die Wurzel der ganzen leitmotivischen Technik Wagner's: sie ist das Mittel, die allmähliche Entwicklung sowohl der treibenden dramatischen Grundkräfte als auch der einzelnen Charaktere im engsten Anschluß an die Dichtung bis in ihre feinsten Verästelungen hinein wiederzugeben. Durchlaufende Grundmotive lassen sich ohne Mühe auch in den Opern Mozart's feststellen; aber sie sind nicht aus dichterischem, sondern aus musikalischem Boden erwachsen.

So sind wir seit Wagner der alten Musikoper wieder ein gutes Stück näher gerückt, woraus sich auch der überraschende Erfolg der Händelschen Opern in neuerer Zeit erklären mag. Ein Umkehren in die alten Geleise im absoluten Sinne kann freilich nicht in Frage kommen, denn auch in der Kunst kehrt das einmal Vergangene in derselben Form niemals wieder. Das literarische Zeitalter der Romantik, das zwischen der alten Oper und der Wagnerschen steht, hat auch in dieser tiefe Spuren hinterlassen. Eines aber mögen wir aus jenem Vergleich auf jeden Fall lernen, nämlich, daß die Probleme, die im Verhältnis von Wort und Ton beschlossen sind, sich als solche in den drei letzten Jahrhunderten nicht geändert haben; nur die Versuche, sie zu lösen, haben gewechselt.

Die Garten'schen Beiträge zur Vokallehre

von

Erich Schumann, Berlin.

Um die bei den verschiedenen Methoden zur Untersuchung der Eigenschaften und der Synthese von Vokalklängen auftretenden großen Schwierigkeiten zu begründen und weitere Wege für die Zergliederung der Vokallaute zu weisen, hat S. Garten in den Abhandlungen der math.-physik. Klasse der sächs. Akademie der Wissenschaften 1921 „Beiträge zur Vokallehre" veröffentlicht. In der Prüfung der Frage nach den zur Erzeugung eines Vokalklanges wesentlichen physikalischen Vorgängen stehen sich — von wenigen unbedeutenden abgesehen — 2 Theorien gegenüber. Helmholtz[1]) und die von ihm ausgehenden Forscher[2]) nehmen an, daß die Mundhöhle durch Resonanz einen bestimmten harmonischen Partialton oder bestimmte harmonische Partialtöne des Stimmbandklanges verstärkt und daß diese verstärkten Teiltöne ungefähr die Höhe des Mundhöhleneigentones haben, mindestens in dessen durch die weichen, nachgiebigen Mund- und Rachenhöhlenwandungen bedingten relativ großen Resonanzbereich fallen. Hermann[3]) dagegen vertritt die Ansicht, daß der durch die Stimmbänderschwingungen periodisch gewordene Luftstrom den Mundraum anbläst und die dabei erzeugten Eigenschwingungen des Mundraumes, die rasch gedämpft werden, immer wieder neu auffrischt. Diese schnell verklingenden Eigentöne des Mundraumes seien in der Regel unharmonisch zum Grundton.

Um zur Erkenntnis des Vokalcharakters zu gelangen, beschritt man hauptsächlich folgende Wege: Man analysierte den Vokalklang entweder mit bloßem Ohr (Graßmann) oder mit Hilfe von Resonatoren (z. B. Helmholtz, Stumpf u. a.); auch ließ man den Klang auf ein mechanisches System wirken, das den Vokalklängen entsprechende Schallkurven registrierte, die dann durch Ausmessung oder Fourier-Analyse zerlegt wurden, oder man bediente sich der Interferenzmethode (Auslöschung der P. T.). Andere Forscher[4]) versuchten die Eigenschaften der Vokalklänge durch Feststellung der Eigentöne der Mundhöhle zu ergründen, indem sie verschiedene Mittel anwandten, die Luft in der Mundhöhle bei bestimmten Vokalstellungen ohne Beteiligung der Stimme in Eigenschwingungen zu versetzen (z. B. Flüstern). Ferner dienen zur Erklärung des Vokalphänomens Synthesen, die am erfolgreichsten mit obertonfreien Pfeifentönen vorgenommen wurden.

Gegen alle diese verschiedenen Untersuchungsmethoden versucht nun Garten in seiner Abhandlung Bedenken zu erheben; zunächst gegen die Untersuchungen und Einwände Köhler's gegen die Hermann'sche Theorie, indem er das Interferenzverfahren (durch Einstellung von Seitenröhren auf $^1/_4$ der Wellenlänge eines bestimmten Tones, wo-

---

1) Helmholtz, Tonempfindungen 1913 S. 168.

2) Stumpf, Struktur der Vokale 1918 Pr. Ak. d. Wissensch. Köhler, akustische Untersuchungen II Zeitschr. f. Psych. 58, 1911. Auerbach, Winkelmann's Handbuch d. Physik 1909. Hensen, Zeitschr. f. Biol. Bd. 28. Pipping, Vokale, Zeitschr. f. Biol. 1890, 27. Wesendonk, Theorie der Vokalklänge, Phys. Ztschr. X J., 1909.

3) Hermann, Vokalkurven Pfl. Arch. Bd. 58, 45, 47, 53, 56, 61, 83, 91, 141. (u. Willis, Vokalklang Pogg. Ann. Bd. 24, 1832.)

4) Donders, Vokale, Arch. f. holl. Beitr. 1, 1858. Weiß, geflüst. Vok. Pfl. Arch. 142, 1911. Hermann, Pfl. Arch. 83, 1901.

durch dieser und seine ungeradzahligen Vielfachen im Klang ausgelöscht werden) als physikalisch nicht einwandfrei erklärt, weil der Interferenzapparat die Eigenschaft habe, neben der Vernichtung eines Teiltones in einem Klang den Ton doppelter Schwingungszahl zu erzeugen oder sehr beträchtlich zu verstärken und „auch noch unharmonische Komponenten auszulöschen bezw. in ihrer Intensität herabzusetzen". Da durch diese von Garten auf alle mit dem Quincke'schen Interferenzapparat vorgenommenen Versuche ausgedehnte Behauptung die Resultate, die mit Hilfe der Interferenzmethoden gewonnen wurden, in Frage gestellt werden, bedarf die Interferenzmethode einer genauen Nachprüfung. Im Berliner psychologischen Institut gelang es bisher nicht, die Garten'schen Beobachtungen zu bestätigen. Wenn durch Auslöschung eines Sinustones dessen vor der Auslöschung nicht vorhandene Oktave erzeugt wird, so müßte diese mit Stimmgabeln nach der Schwebungsmethode nachzuweisen sein. Und ebenso müßte, wenn vor der Auslöschung eines Sinustones dessen Oktave als Sinuston (unabhängig vom erstgenannten) im Vokalklang schon enthalten ist, durch ihre von Garten angenommene beträchtliche Verstärkung der Vokalklang wesentliche Veränderungen aufweisen. Dies alles war aber bei dem Versuch, die Garten'schen Beobachtungen zu bestätigen, nicht festzustellen, und deshalb liegt die Vermutung nahe — die Garten'schen Versuchsergebnisse werden dadurch nicht angezweifelt —, daß erade in dem von Garten angestellten Versuch eine Verstärkung der Oktave des ausgelöschten Tones eintrat oder die Oktave erst erzeugt wurde. Selbst wenn nun die Intensität der Oktave des ausgelöschten Tones beträchtlich verstärkt würde, wäre es dann möglich, eine Analyse, die den wirklichen relativen Partialtonintensitätsverhältnissen nicht entsprechende Stärkeverhältnisse lieferte, als Grundlage für eine Synthese zu benutzen, die den Ausgangsklang der Analyse wieder sehr gut ergibt? Stumpf hätte also bei der Analyse seiner Vokale, weil er mit einem Interferenzapparat arbeitete, falsche, d. h. den wirklichen Intensitätsverhältnissen nicht entsprechende, bekommen? Er erhielt aber den Ausgangsvokal der Analyse durch die Synthese so gut wieder, daß ungefähr die Hälfte seiner 400 Versuchspersonen den künstlichen Vokal für besser als den natürlichen, das 3. Viertel ihn für ebenso vollkommen erklärte; also hatte Stumpf mit dem Interferenzapparat richtige Stärkeverhältnisse erhalten, oder die durch die Auslöschungen bedingten „beträchtlichen Verstärkungen" der Oktaven können nicht groß im Verhältnis zu den Stärken der einzelnen Teiltöne sein.

Die Helmholtz'sche Methode der Mundhöhleneigentonfeststellungen mittels vor den Mundraum gehaltener schwingender Stimmgabeln sieht Garten nicht als strengen Beweis für das Bestehen eines harmonischen Formanten an, da der Mundhöhleneigenton nur bei der Vorstellung eines bestimmten Vokals, nicht aber beim Sprechen oder Singen nachgewiesen werden konnte. Garten betritt einen anderen Weg; er versucht nicht, die Mundhöhle auf physiologische Weise durch Flüstern oder auf die beschriebene Helmholtz'sche Art in Schwingungen oder Mitschwingungen zu versetzen, sondern verfolgte eine Methode, die über die Dämpfungsgröße der Mundhöhle Aufschluß gibt: die Luft des Mundraumes gerät durch einen dicht vor der Mundöffnung überspringenden, kräftigen Induktionsfunken in Eigenschwingungen und überträgt durch eine „Mundsonde" diese Schwingungen auf den Schallschreiber. Im Moment des Funkenüberspringes vernimmt man einen Vokalklang. Eine gute Bestätigung der von Helmholtz aufgestellten Beziehungen zwischen Resonatoröffnung und Dämpfung ist die Garten'sche Feststellung, daß das Dämpfungsverhältnis der durch den Knall verursachten Reihen von Eigenschwingungen des Mundraumes gesetzmäßige Unterschiede entsprechend den verschiedenen Größen der Mundöffnung zeigt. Beim Anblasen der Mundhöhle mit einer Schlitzsirene wurden von Garten bei Männerstimmen tiefere, bei Frauenstimmen i. a. höhere Werte für die Eigentöne des Mundraumes gewonnen, was Garten mit der Erhöhung des Eigentones der Mundhöhle bei Erweiterung der Stimmritze erklärt. Die Erhöhung wies er auch am Modell nach. Andere Forscher erhielten bei Versuchen mit demselben Ziel, die Eigentöne der Mundhöhle ohne Betätigung der Stimmbänder

festzulegen, für die einzelnen Vokale sehr abweichende Resultate; leider bringen die Garten'schen nun auch keine Klärung: seine Ergebnisse stehen wieder einzeln da. Denn wenn, wie Garten feststellt, der Mundraumton auch eine Funktion des Abstandes der beiden Stimmbänder voneinander ist, so gelten die angegebenen Eigentonhöhen nicht für gesprochene und gesungene Vokale. Und wer weist die Beziehung zwischen der Tonhöhe dieses durch Knallwirkung oder durch Flüstern in der Mundhöhle erzeugten Formanten und der Höhe des den entsprechenden gesungenen oder gesprochenen Vokal charakterisierenden Tones auf? Also sind wir wieder am Anfang, denn (vgl. S. 9): Wir wissen weder, welche Form die Schwingungen der unmittelbar über den Stimmbändern befindlichen Luftsäule ohne Einwirkung auf die Mundhöhlenluft haben würde, noch wissen wir, welche Schwingungen in der Mundhöhle entstehen, bzw. welche Teilschwingungen der isoliert schwingend gedachten Luftsäule über den Stimmbändern in der Mundhöhle verstärkt werden. Zusammen mit F. Kleinknecht gibt dann Garten im letzten Teil seiner Arbeit eine neue, auf Resonanz sich gründende objektive Methode der harmonischen Analyse: Ein kugelförmiger, von einer elastischen Membran umschlossener Luftraum dient als Resonator, der die Fähigkeit besitzt, seinen Durchmesser in Bruchteilen einer Sekunde auf $^1/_4$ oder $^1/_5$ seines Anfangswertes zu verkleinern. Entsprechend den stetig kleiner werdenden Resonatorgrößen durchläuft der Resonanzton kontinuierlich ungefähr 3 Oktaven. Der variable Resonator liefert also in sehr kurzer Zeit eine unendlich große Zahl von Eigentönen. Da kugelförmige Resonatoren nach Helmholtz die kräftigste Resonanz haben und bei ihnen nach Garten mit fast nur einem Eigenton zu rechnen ist, zeigte die von einem im Innenraum des Garten-Kleinknecht'schen Resonators aufgezeichnete Kurve Schwingungen, deren große Amplituden den Resonanzmaximis entsprachen. Die Frequenz der Schwingungen war gleich der des jeweiligen Resonanztones. Die Resonanzmaxima der Teiltöne eines Vokals werden also im Bruchteil einer Sekunde nacheinander vom Schallschreiber aufgezeichnet. Es wurde gezeigt, daß ein Ton imstande ist, schon nach 3, andeutungsweise nach 2 Schwingungen, im veränderlichen Resonator eine resonatorische Wirkung zu erzielen. Die durch andere Methoden bereits festgelegte relative Lage der Partialtöne und deren ungefähre Intensitätsverhältnisse werden bei einer Baritonstimme für U, O und A bestätigt, ebenso die zwischen den unteren und oberen Partialtönen vorhandene Lücke bei den Vokalen E und I. Die verstärkten Partialtöne von A, O, U einer Kinderstimme fanden sich in etwa gleichem Gebiet wie die der untersuchten Männerstimme. — Bei den Resonanzmaximis hoher Partialtöne war innerhalb einer Grundtonperiode oft eine hier beginnende resonatorische Verstärkung zu erkennen, die noch innerhalb derselben Grundtonperiode wieder bis Null abnahm; der hohe Partialton konnte zum Grundton unharmonisch sein. Das ist die für Garten entscheidende Beobachtung. „Weil nur die Schwingungen durch ein elastisches Registriersystem einigermaßen getreu in den richtigen Amplitudenverhältnissen wiedergegeben werden, deren Schwingungszahl niedriger liegt als der Eigenton des Apparates", vermuten Garten und Kleinknecht, daß der Mundresonator (Mund- und Rachenhöhle) nur die Partialtöne des Stimmbandklanges wenig geschwächt hindurchläßt, deren Frequenz kleiner ist als die der Eigentöne, welche die oberhalb des Kehlkopfes befindlichen Hohlräume geben. Die von Hermann mit „Formanten" bezeichneten Eigentöne sollen meist unharmonisch zum Stimmton sein. Die Formantschwingungen des A glaubt Garten nachgewiesen zu haben; beim U und O vermutet er sie, eine Ermittelung soll an der zu kleinen Schwingungszahl scheitern. Gegen die Garten-Kleinknecht'sche Theorie ist besonders anzuführen, daß, wenn die Partialtöne des Stimmbändertones in der Mundhöhle eine so erhebliche Dämpfung erfahren sollen, die feste Lage der Formanten nicht möglich ist; starke Dämpfung verlangt sehr großen Resonanzbereich, die Resonanz der oberhalb des Kehlkopfes befindlichen Hohlräume muß aber als eng angenommen werden, wenn Eigentöne im Sinne Hermann's gefordert werden. Für Vokal- wie

überhaupt Klanganalysen würde ich die subjektiven Methoden den objektiven vorziehen, denn die Fehler, die bei Abschätzung der Teiltonintensitäten bei der subjektiven Analyse begangen werden, sind sicher klein gegen die Unstimmigkeiten, die sich bei dem Versuch, die Angaben der zur Analyse benutzten Apparate in Übereinstimmung mit den entsprechenden Empfindungen des Ohres zu bringen, ergeben. Bisher brachten die Arbeiten über die Abhängigkeitsbeziehungen zwischen der subjektiven und objektiven Tonintensität nur Ergebnisse, die sich auf einzelne Töne bezogen; eine Funktion der subjektiven Partialtonstärkeverhältnisse von den objektiven wurde bisher noch nicht gegeben. An diesem Problem scheiterten auch alle bisherigen objektiven Methoden der Analyse irgendwelcher Klänge.

Neuerscheinungen

G. Alsbach & Co., Amsterdam.
C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung, Leipzig.

Werken van Josquin des Prés, uitgegeven door Dr. A. Smijers. Eerste Aflevering: Klaagliederen op den dood van Josquin — Tweede Aflevering: Motetten, Bundel I.

Wieder ist es die „Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis", die für ihre Heimatskunst kraftvoll eintritt und nach Vollendung der Gesamtausgaben Sweelinck und Obrecht einen neuen Richtung gebenden Tonsetzer Josquin des Prés in seinem für die ganze Musikentwickelung bedeutungsvollen Schaffen vorlegen will. Die Publikation beginnt mit den Klageliedern auf den Tod Josquin's, verfaßt von Vinders, Benedictus und N. Gombert und setzt dann mit den Motetten des Meisters selbst ein. Der musikalische Text ist mit aller Sorgfalt hergestellt; Wünsche erheben sich nur hinsichtlich der Behandlung der semitonia subintellecta. Hier ist bald zuviel, bald zu wenig getan. So muß im Altus der zweiten Motette Takt 64 die vierte Note nicht es' sondern e' sein und kurz vorher Takt 57 nicht e' sondern es' stehen. Andererseits ist die vierte Note im Sopran Takt 61 als fis' und nicht als f' auszuführen. Im Alt von 7,45 möchte ich entschieden für e' eintreten und auch im Takt 57 derselben Stimme scheint mir das b' durchaus entbehrlich. Das vorgelegte Motetten-Material ist höchst wertvoll und setzt schon jetzt in den Stand, so manche Eigenart des Meisters zu erkennen. Mögen sich geschulte Chöre bald dieser wertvollen Literatur annehmen.

J. W.

Dom-Verlag, Berlin.

Der Domschatz Bd. 2: Der Freischütz. Friedrich Kinds Dichtung und ihre Quellen. Mit Bildnissen, Abbildungen und Handschriftproben. Eine Festgabe zur Hundertjahrfeier des „Freischütz". Herausgegeben von Felix Hasselberg. [1921] 131 S. 8°.

Bekanntlich hat die aus dem „Gespensterbuch" Apel's und Laun's entnommene Novelle Apel's „Der Freischütz, eine Volkssage" die Vorlage für Friedrich Kind's Libretto abgegeben, zu dem er von Weber angeregt war, nachdem dieser sich schon Jahre vorher in Mannheim mit seinem Freund Alexander von Dusch an dem Stoffe begeistert hatte. Apel stützt sich, wie H. Meynert nachgewiesen hat, wiederum auf die „Unterredungen von dem Reiche der Geister zwischen Andrenio und Pneumatophilo", die 1730 in Leipzig bei Samuel Benjamin Walther erschienen und in ihrer 5. Unterredung den Freischützstoff behandeln. Angeknüpft wird an einen bestimmten Fall, der sich „in einer gewissen Stadt des Königreichs Böhmen an einem jungen Menschen namens Georg Schmid" zugetragen haben soll. Gerichtsakten scheinen also die Grundquelle zu bilden. Nachforschungen, die Alois John angestellt hat, sind ergebnislos geblieben. Alle vorhandenen Quellen werden mit dem Libretto Kind's unter Festlegung des Tatbestandes von Hasselberg in trefflicher Weise zur Veröffentlichung gebracht. 8 Kupfer zum „Freischütz" von Ramberg, Bildnisse von Apel und Kind, sowie faksimilierte Proben aus den „Unterredungen", den Originalhandschriften von Kind's Libretto und Weber's Partitur schmücken den Band, in dem vielleicht auch ein Bild Weber's am Platze gewesen wäre. Die Veröffentlichung dürfte bei Fachleuten und Bücherfreunden allgemeinen Anklang finden.

J. W.

Der Domschatz Band 5: Die Meistersinger von Nürnberg. Richard Wagners Dichtung und ihre Quellen. Herausgegeben von Franz Jademack. 335 S. 8°.

Verfasser hat mit Veröffentlichung der Vorlagen zu Wagner's Meistersingern der allgemeinen Erkenntnis gedient. Nächst Wagenseil's „Buch von der Meistersinger holdseligen Kunst Anfang usw.", das als Anhang zu dessen Werk über Nürnberg 1697 erschien, steht der Wiener Hofdichter Deinhardstein (1794—1859) mit den Dramen „Hans Sachs", einem Werk, das für Lortzing's „Hans Sachs" die Librettovorlage abgab, und „Salvator Rosa", das seinerseits wieder auf E. T. A. Hoffmann's „Signor Formica" zurückgeht, im Mittelpunkt des Interesses. Es ist nicht ohne Gewinn zu beobachten, wie die in seinen Werken gebotenen Motive von Wagner weit bedeutungsvoller verwendet werden. J. W.

Volksverband der Bücherfreunde, Berlin.

Beethoven-Briefe. Ausgewählt und herausgegeben von Dr. Leopold Schmidt. Mit 6 Abbildungen. XXIII und 213 S. 8°.

Verfasser benutzt das reiche von Beethoven vorliegende Brief- und Zettel-Material, um durch eine geschickte Auswahl ein lebensvolles Bild des Meisters zu entwerfen. Jeder musikalisch gebildete Laie wird den mit einigen Faksimilien und dem Letronne'schen Bilde geschmückten Band dankbarst begrüßen. Eine Reihe guter Anmerkungen erleichtern das Verständnis. J. W.

Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Franz A. Kumm, Vom Erleben der Musik im Liede. 1921.

Eine nachgelassene Schrift, in der Kumm seine Lieblingsgedanken einer Jugenderziehung durch wirklich erlebten Liedgesang darlegt. Beim Kinde soll zuerst die Lust an der schönen Melodik geweckt und dann allmählich durch Einführungen, selbständige Vergleiche mit ähnlichen Liedern usw. das Gefühl für den Ausdruck gestärkt werden. Gesang in der Schule, im Volkschor, Arbeitsgemeinschaften, Pflege guter Hausmusik werden besprochen. Das Buch enthält eine Menge guter Ratschläge, aus der Praxis herausgeboren, daneben allerdings auch manche Abschweifungen vom Hauptthema. Die beigegebenen Notenbeispiele mit genauen Vortragsbezeichnungen werden manchem Lehrer gute Dienste leisten. Elisabeth Noack.

Velhagen und Klasing, Bielefeld und Leipzig.

Wilhelm Meyer, Charakterbilder großer Tonmeister. Persönliches und Intimes aus ihrem Leben und Schaffen. Mit Abbildungen. 8°. 1. Band: Bach, Händel, Haydn, Mozart. — 2. Band: Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Weber, Rossini. — 3. Band: Liszt, Wagner. — 4. Band: Chopin, Brahms, Bruckner, Reger.

Volkstümliche, für den weiten Kreis der Musikfreunde bestimmte Skizzen mit starker Betonung des Anekdotenhaften. J. W.

Th. Lombaerts, Bruxelles.

Closson, Ernest, Esthétique musicale. 1921. 214 S. 8°.

Closson gibt in gedrängter Form, aber mit vielen, glücklich gewählten Notenbeispielen eine Übersicht der Prinzipien der Musik. Rhythmus und Takt, Melodie, Harmonie und Polyphonie, Form, Klangfarbe, Gattungen, Idee und Ausarbeitung, Stil, Phrasierung, Agogik und Dynamik — kurz, eine „Ästhetik von unten" im Fechnerschen Sinne, die ausgiebig auf musikgeschichtlichem und vergleichend-musikwissenschaftlichem Gebiet gearbeitet haben und daher die musikalischen Dinge nicht aus dem engen Gesichtswinkel von anderthalb Jahrhunderten neuer Entwicklung zu erfassen versuchen. Freilich ist die Isolierung der letzten Jahre auch an dem belgischen Forscher nicht spurlos vorübergegangen: es ist bei uns inzwischen mancherlei geschrieben worden, was Closson noch nicht kennt und womit er sich wird auseinandersetzen müssen, vor allem die Arbeiten Kurth's. Das beeinträchtigt aber kaum den Wert des Werkes mit seinen besonderen Vorzügen der Klarheit und der Eignung für Lehrzwecke. Sachs.

Meyersche Hofbuchhandlung, Detmold.

Friedländer, Erich, Wagner-Liszt und die Kunst der Klavierbearbeitung. Eine historisch-kritische Studie. 1922. 55 S. 8°.

Eine dankenswerte Anregung zum geschichtlichen Studium des Klavierauszugs, der durch die Entwicklung des modernen Orchesterstils eine stetig wachsende Bedeutung erlangt hat. An Tatsächlichem sind einige bibliographische Einzelheiten interessant, so die Feststellung, daß der heutige Klavierauszug des Rienzi trotz seiner Anonymität noch von Klink herrührt, und daß in Tausig's Meistersingerauszug das Vorspiel von Bülow übertragen ist. Sachs.

Herder & Co., Freiburg i. Br.

Otto Hellinghaus, Beethoven. Seine Persönlichkeit in den Aufzeichnungen seiner Zeitgenossen, seinen Briefen und Tagebüchern. 2. und 3. vermehrte Auflage. Mit einem Titelbild. 264 S. 8°.

Der Band erfüllt seinen Zweck, weitere Kreise mit Beethoven als Menschen und Künstler bekannt zu machen. Wer tiefer schürfen will, kann an Hand der angegebenen Quellen selbständig weiterarbeiten. J. W.

G. Braun, Karlsruhe.

Erpf, Hermann, Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik. 1. Band der Sammlung „Wissen und Wirken", herausgegeben von A. Kistner und E. Ungerer. 1922. 48 S. 8°.

Das Büchlein gibt mehr und weniger als der Titel verspricht: eine sehr lebendige. knappe Besprechung der heutigen Musik, ihrer Lehrer, Kritiker, Historiker, Vermitteler. Virtuosen und Komponisten — eine Besprechung, die zwar eigentliche Entwicklungszüge kaum gibt, in der aber mehr Erkenntnisse stecken, als die meisten Leser ahnen werden. Eine starke Werbekraft ist ihm sicher, gerade weil es die Dinge sachlich und still vorlegt. Weniger still ist das prospektmäßige Satzbild mit der leidigen Fettung sämtlicher Eigennamen mitten im Text. Sachs.

Teßmer, Hans, Anton Bruckner. 33. Band der Deutschen Musikbücherei, Regensburg [1922], Gustav Bosse. 141 S. 8° mit 11 Bildbeilagen.

Die Persönlichkeit des Meisters ist im Anschluß an Decsey's großes Buch vorbildlich schlicht und lebendig herausgearbeitet. Wenn der zweite Teil („Die Werke") etwas weniger interessiert, so liegt das grundsätzlich an der Aussichtslosigkeit, Musik beschreiben zu wollen. Wir alle sollten aufhören, unsere Kräfte an eine so unfruchtbare Aufgabe zu verschwenden. Sachs.

Kunstforlag Eberh. B. Oppi, Kristiania.

Norges Musikhistorie. Redaktører O. M. Sandvik — Gerh. Schjelderup. 2 Bände. 1921. 224 und 292 S. 8°.

Eine nationale Musikgeschichte in Einzeldarstellungen liegt vor, an deren Abfassung eine ganze Reihe von Musikern, vor allem aber O. M. Sandvik und Gerhard Schjelderup beteiligt sind. Über die Grenzen der skandinavischen Ländern hinaus werden nur selten Fäden geknüpft; liebevoll wird dagegen zusammengestellt, was sich auf nordische Musikgeschichte bezieht. Die Forschungen von Angul Hammerich, dem leider zu früh verstorbenen Georg Reiß und Oluf Kolsrud werden in erster Linie berücksichtigt. Verwunderlicherweise gehen die Bearbeiter der älteren Zeit bei dem um skandinavische Musikforschung so wohl verdienten Tobias Norlind und auch bei Hortense Panum vorbei, die so manchen schönen Beitrag zur nordischen Instrumentenkunde geliefert hat. Die Vernachlässigung der festländischen Musikgeschichte verbietet es, Entwickelungen zu geben. Auf die Darstellung der heimatlichen Musikverhältnisse ist das ganze Streben gerichtet; stilgeschichtliche Fragen bleiben unberührt, alles wird mehr nur chronistisch behandelt. Jeder namhafte Musiker erhält seine biographische Skizze, der zünftige sowohl wie der Spielmann von Ruf. Manches kluge Wort fällt über Ed. Grieg, Halfdan Kjerulf, Svendsen, Naupert, Sinding oder Solisten wie Ole Bull, Ludwig M. Lindeman u. a. Wir lernen das ganze Musikleben in und außerhalb Christianias kennen. Die vorhandenen Orchester- und Chorvereine werden in Wort und Bild vorgeführt, und auch die Instrumentenindustrie bleibt nicht unberührt. Unter den Musikern grüßt so manches bekannte Gesicht, so Catharinus Elling, dessen Volksliedbestrebungen seiner Zeit mein ganzes Interesse besaßen. Ein geschickt eingefügtes Bildmaterial macht dem norwegischen Musiker und Musikfreunde das Werk besonders wert. J. W.

Dürr und Weber, Leipzig.

Bie, Oscar, Das Rätsel der Musik. Nr. 61 der Zellenbücherei. Leipzig. 1922. 100 S. 8°.

„Die Geheimnisse des Rätsels kann ich nicht erklären. Ich kann keine Auflösungen geben, die das Wunder irdisch machen. Denn das Wunder muß bleiben, wenn die Musik bleiben soll. Ich kann nichts anderes tun, als Wirkungen hinstellen, Wirkungen auf alle, die ihr zuhören. Wirkungen auch auf mich, der ich sie beschreiben will.“ Und Bie beschreibt sie mit der ihm eigenen Feinsinnigkeit und mit der beneidenswerten Gabe, nie zu langweilen. Sachs.

Inselverlag, Leipzig.

Faksimile-Ausgabe der Handschrift von Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion nach dem im Besitze der Preußischen Staats-Bibliothek befindlichen Original, von der Graphischen Kunstanstalt Albert Frisch in Berlin in einer einmaligen Auflage von 500 numerierten Exemplaren hergestellt.

Die Reproduktion verdient Dank im Interesse des Objekts, das durch die Benutzung stark bedroht war, und der ganzen gebildeten Musikwelt, die nun in weiterem Maße die Möglichkeit besitzt, dieses zeitlose Kunstwerk in der Niederschrift des Meisters zu studieren. Die Wiedergabe ist vortrefflich gelungen, wenn auch die Illusion, das Original in Händen zu haben, durch mancherlei gestört wird. J. W.

B. G. Teubner, Leipzig und Berlin.

Fritz Jöde, Ringel Rangel Rosen. 150 Singspiele und 100 Abzählreime nach mündlicher Überlieferung gesammelt. 2. unveränderte Auflage. 1922. 163 S. 8°.

Die vorliegende Sammlung ist auf Hamburger Boden entstanden. Der Herausgeber tritt aus Achtung vor dem Schöpferischen im Kinde mit Nachdruck dafür ein, daß die in der Kinderwelt lebenden Fassungen für das Absingen maßgebend sein sollen und erst dann der Spielleiter mit einer Fassung hervorzutreten hat, wenn die Weise völlig unbekannt ist. Sicherlich ist viel Richtiges daran, aber die örtliche Tradition ist doch nicht zu übersehen und Sorglosigkeit nicht etwa zur Norm zu erheben. Auch hier darf es nicht an Erziehung fehlen. Das überreiche Bändchen ist mit offenbarer Liebe zusammengestellt. J. W.

Max Tepp, Tandaradei. Neue Tänze nach den alten Abendtänzen und andern Tanzweisen. Lautensatz von Bernh. Schneider. 1922. 32 S. quer 8°.

Die Belebung des Reihentanzes, der auf nordischem Boden noch blüht, ist zu begrüßen und der Versuch, die alten Ringeltanzweisen wieder ins Volk zu tragen, verdient Dank. Anerkennenswert ist auch das Bestreben, eine selbständige charakteristische Lautenbegleitung zu bieten. Doch wird die Natur des Instruments immer noch nicht ganz erkannt. Der Lautenpart ist streckenweis zu stark mit Akkorden behängt und das Stimmenspiel immer noch nicht genügend betont. Stücke wie Nr. 3, 6, 9 sind aber auf dem rechten Wege. Der kleine schmucke Band wird sich Freunde gewinnen. J. W.

G. Ricordi & C., Milano.

Frescobaldi, Girolamo: 25 Canzoni per Cembalo od Organo trascvitte per Pianoforte ed illustrate da Felice Boghen.

Frescobaldi, Girolamo: Correnti per Clavicembalo o Pianoforte raccolte, rivedute ed illustrate da Felice Boghen.

Frescobaldi, Girolamo: Partite per Clavicembalo o Pianoforte raccolte, rivedute ed illustrate da Felice Boghen.

Es ist mir eine Freude, einige Neuausgaben des um die Wiederbelebung älterer italienischer Klaviermusik hochverdienten Florentiner Meisters Boghen vorlegen zu können. Wieder bemüht er sich um die Frescobaldi'sche Kunst, in deren Verständnis er, wie die Ausgabe zeigt, tief eingedrungen ist. Die klaren rhythmischen und dynamischen Bezeichnungen und die metronomische Festlegung der Tempi machen es selbst dem Laien möglich, die Werke richtig zu erfassen. Es wäre wünschenswert, daß diese Frescobaldi'sche Kunst, die für die Entwickelungsgeschichte so bedeutsam wurde, in unserm Musikleben wieder festeren Fuß faßte. J. W.

Becksche Verlagsbuchhandlung, München.

Ottomar Rutz, Sprache, Gesang und Körperhaltung; Handbuch zur Typenlehre Rutz. Zweite, veränderte Auflage. 1922. 8°.

Bei einem Inhalt von so ausgeprägter und einseitiger Eigenart wie der Rutz'schen Typenlehre ist es schwer, zu einer Teilbearbeitung Stellung zu nehmen, ohne auf das Ganze einzugehen. Dieses aber muß hier vorausgesetzt werden. Für den Leser, welcher die Lehre bejaht, soll das Handbuch die wichtigste Brücke ins Leben darstellen: Die unmittelbare praktische Anwendung. Dieser Gesichtspunkt kommt in der neuen Auflage mit besonderer Stärke zum Ausdruck. Das Theoretische ist noch mehr zurückgedrängt, praktische Winke und Beispiele sind vermehrt worden. Zu den letzten gehören zwei große Zusammenfassungen: ein alphabetisches und ein Typenregister, das die Musikwissenschaft dadurch interessieren könnte, daß es der Musik und den Tondichtern einen großen Raum gewährt. Besonders das Typenregister weist eine eigene tabellarische Uebersicht über die Zugehörigkeit von Musikern und Tonwerken von beträchtlichem Umfang auf. Wie weit diese Art der Zuweisung (z. B.: Schönberg: Typus 2, warm, kleine Art; ausgeprägt) produktiv und wie weit sie gefährlich ist, diese Frage wage ich hier kaum aufzuwerfen. Darüber hinaus aber erweckt die Anlage der Tabellen doch einige Zweifel. Der Gesichtspunkt, nach welchen sie entstanden sind, bleibt eben so dunkel wie der Zweck, den sie verfolgen. Wenn eine solche Zusammenfassung einen Sinn haben soll, müßte sie doch wohl von grundlegenden allgemeinen Werten ausgehen. Aber man glaubt, sich verlesen zu haben, wenn man außer Händel als einziges [!] Beispiel für Typus 1, kalt, große Art — Rudolf Louis begegnet. Und dieser Eindruck verstärkt sich, wenn man neben Weber Trunz, neben Schillings Sandberger und neben Wagner den Namen Waltershausen findet. Bei allem Respekt vor den genannten Persönlichkeiten müßte sich ein doch mindestens noch sehr problematisches System an der einzigen Stelle, an der auch der Uneingeweihte es nachprüfen kann, über jede lokale Einseitigkeit der Auswahl erheben. Der Musiker aber wird erstaunt sein, wenn er z. B. bei Beethoven einer genauen Differenzierung einzelner Lieder begegnet, während nahezu alle entscheidenden Werke fehlen. So ist vom Standpunkt der Musikwissenschaft aus das Ziel des Buches, die Grundlagen einer praktischen Anwendung der Typenlehre zu heben, auch durch die neue Auflage einstweilen noch nicht erreicht.

Dr. Hans Mersmann.

Drei Masken Verlag, München.

Musikalische Stundenbücher. Carl Philipp Emanuel Bach, Lieder und Gesänge. Eingeleitet und herausgegeben von Otto Vrieslander. 1922. XXXIII und 71 S. 8°.

Eine knappe und geschmackvolle Auslese, die das vielseitige Schaffen Ph. Em. Bach's auf dem Boden der Solokantate und des Sololiedes treffend charakterisiert und zeigt, daß Bach in der Tat als eine Brücke zwischen Händel und Schubert, dem er mit seinem Liede „Die Schlummernde" sehr nahe kommt, anzusehen ist. Das verständige Vorwort V.'s würde bei weitem wirksamer sein, wenn es objektiver gehalten wäre. Warum die Ausfälle gegen Chrysander, Riemann und die „dünkelhaften Musikgelehrten", denen Verf. im Grunde genommen doch seine Einsicht verdankt? Wenn er von Zelter als von einem handwerklich bornierten Philister spricht, so beweist dieses Urteil nur, daß er sich mit diesem Meister des Liedes doch noch nicht genügend beschäftigt hat.

J. W.

Volksvereins-Verlag, München-Gladbach.

Musik im Haus. Heft 1: 11 Volkslieder für 2 Kinderst. mit Klavierbegl., bearbeitet von Gottfried Rüdinger. — Heft 2: Zuck'r Rosin' und Mandelkern. Alte Kinderreime mit neuen Weisen für 1 Singst. mit Klav. von Johannes Hatzfeld. — Heft 3: 6 Krippenlieder für 1 Singst. oder Kinderchor mit Klav. von Joseph Haas (op. 49). — Heft 4: 3 Liedchen im Volkstone für 2 Solost. und gemischten Chor mit Klav., komponiert von Wilhelm Schnippering. — Heft 5: Haidl bubaidl. Volkskinderlieder für 1–3 st. Kinderchor mit Klav., bearbeitet von Gottfried Rüdinger. — Heft 6: Heißa, der Mai. Ein Kränzlein Lieder aus Pelizäus Singebüchlein für 3- und 4 st. Frauenchor bearbeitet von Johannes Hatzfeld. — Heft 7: Gottfried Rüdinger, op. 39, Truderinger Kirchweih. Ein Reigen bayrischer Bauerntänze für Klavier. — Heft 8: Spätblau, ein Liederkreis nach Hermann Hesse für 1 Altst. mit Klav., komponiert von Gottfried Rüdinger.

Die mir vorliegenden Hefte zeigen, daß es sich um eine von nationalen Gesichtspunkten geleitete wertvolle Sammlung handelt, die eine wirkliche Bereicherung der Hausmusik darstellt. Das in den Mittelpunkt gestellte Volkslied ist wirklich ein Rückgrat, an dem sich unser innerlich wie äußerlich krankes Volk aufzurichten vermag. In der verschiedensten Form, bald als einfaches Kinderlied, bald als Sololied in Verbindung mit dem Chor oder als reiner Chorgesang tritt es auf. Melodisch wie harmonisch werden ihm neue Reize abgewonnen. Am Werke sind aber auch Liedmeister, die ihr Fach verstehen, jeder ein anderer, aber alle beseelt von dem gleichen Gedanken, für das Haus Wertvolles zu schaffen. Selbst die Tänze haben einen eigenen Reiz. Etwas zurück stehen die Kränzlein-Lieder, die zwar auch tüchtig, aber nicht so interessant gearbeitet sind, wie die übrigen Werke. Geschickt hat der melodiebegabte W. Schnippering den Chor mit dem Sololied verknüpft. Harmonisch und damit koloristisch besonders eigenartig sind die Lieder des Cyklus Spätblau. Möge das Zusammenwirken von Musikern und Musikgelehrten uns noch mehr solcher Werke bescheren. J. W.

Gustav Bosse, Regensburg.

Werner, Heinrich: Der Hugo Wolf-Verein in Wien. Sein Verhältnis zu dem Meister, sein Kampf für dessen Kunst und seine Gesamttätigkeit. (Bd. 35 der Deutschen Musikbücherei.) [1922] 173 S. 8° mit 6 Tafeln.

Den Schurschen Erinnerungen schließt sich ein ebenfalls mit Archivalien und Bilderbeigaben bereichertes Büchlein über die Gründung, Tätigkeit und Auflösung des Wiener Hugo Wolf-Vereins an, der in den neun Jahren seines Bestehens (1897—1905) unter der Führung des Ethnologen Michael Haberlandt Entscheidendes für die Anerkennung der Kunst Wolf's und für die Erleichterung seiner letzten Lebensjahre geleistet hat. Das Werkchen liest sich sehr gut. Sachs.

J. Engelhorns Nachfolger, Stuttgart.

Musikalische Volksbücher, herausgegeben von Adolf Spemann: Goethe und die Musik von Hermann Abert. 128 S. 8°. — Anton Bruckner von Karl Grunsky. 126 S. 8°. — Musikalische Dichtungen und Aufsätze von E. T. A. Hoffmann. 372 S. 8°. — Musikeranekdoten, gesammelt von Hans Hollerop. 125 S. 8°. — Musikalischer Zeitenspiegel von Hans Joachim Moser. 124 S. 8°. — Max Reger-Brevier, herausgegeben von Adolf Spemann. 150 S. 8°. — Johannes Brahms von Willibald Nagel. 161 S. 8°. — Laute und Gitarre von Hermann Sommer. 100 S. 8°. Musiktheoretische Laienfibel von Hermann Unger. 138 S. 8°. — Siegfried Wagner, „Erinnerungen". 154 S. 8°.

Die Sammlung ist für den gebildeten Laien gedacht, bietet aber in einzelnen Bänden auch dem Fachmann Wertvolles. Gut gemeint ist das Buch von Sommer; es wimmelt aber von Halbheiten und ist nur mit Vorsicht zu genießen. Fruchtbringend durchgeführt ist dagegen der Gedanke von Hermann Unger, dem Laien ohne Anwendung von Beispielen Einblick in die musikalische Werkstatt zu gewähren. Schade, daß das Buch durch Anwendung zu kleiner Typen den Leser in die Gefahr der Ermüdung bringt. Interessant ist der Versuch Moser's, Musikeindrücke wiederzugeben, wie sie sich seit der Urzeit bis in unsere Tage in hochstehenden Individuen der verschiedensten Völker und Zeiten widerspiegeln. Wertvolle Belege für musikalische Urteilskraft werden hier mitgeteilt und interessante Beiträge zur Ästhetik geboten. Der feinsinnige Poet lugt überall hervor. — Biographisches und Anekdotenhaftes ist in einer ganzen Reihe von Bändchen niedergelegt. Da sind Hollerop's Musikeranekdoten, die jeder mit Interesse lesen wird. Da ist das Max Reger-Brevier von Adolf Spemann, das uns vor allem den Menschen Reger näher bringt. Auch die Erinnerungen Siegfried Wagner's, die jeder Freund von Wahnfried mit Interesse lesen wird, enthalten viel des Anekdotenhaften. Anspruchsvoller sind die kleinen Monographien von Willibald Nagel über Johannes Brahms und von Karl Grunsky über Anton Bruckner. Beide zeigen in gewissem Gerade doch ein selbständiges Erfassen und ein liebevolles Versenken in ihre Aufgabe. Nagel's Behandlung der Werke ist etwas trocken ausgefallen. Nicht ohne besonderen Wert ist der Band „Musikalische Dichtungen und Aufsätze von E. T. A. Hoffmann". Der Herausgeber A. S. faßt in der vorliegenden Auslese nicht ohne Geschick das musikalische Schrifttum Hoffmann's unter den 3 Gesichtspunkten: Der Dichter — Kreisler-Hoffmann — Der Musikästhetiker und Kritiker zusammen. Nicht alles ist gleichbedeutend, aber kaum etwas so veraltet, daß man es nicht mit Interesse liest. Der Ästhetiker und Kritiker Hoffmann ist durchaus beachtenswert: Studien, wie die 1813 geschriebene über Beethoven's Instrumentalmusik, verdienen es, allgemeiner bekannt zu werden.

Wertvollster Band ist der von Hermann Abert. In lebendiger Darstellung zeigt Abert, wie Goethe von Jugend auf mit der Musik verwachsen war und wie das elterliche Haus die erste Anregung brachte. Leipzig vermittelte ihm die Beziehung zu Hiller und dem Singspiel, Straßburg zu Herder und dem Volksliede. In Frankfurt führte ihn die Wertschätzung Johann André's von neuem dem Singspiel zu: sein „Erwin und Elmire" entstand. So manches andere Singspiel folgte; erinnert sei nur an Jery und Bätely, „die Fischerin" und „Klaudine von Villabella". Besondere musikalische Pläne faßte er für den ihn freundschaftlich verbundenen Philipp Christoph Kayser, Pläne, die aber nicht bis zur Vollendung heranreiften. Den bedeutendsten Musiker seiner Zeit, Wilibald Ritter von Gluck, suchte er vergeblich für sein Opernwerk zu gewinnen. In Weimar selbst fand er wenig musikalische Anregung. Mit C. W. Wolf, der auch nicht ein Lied von ihm komponiert hat, vermochte sich kein Verhältnis anzubahnen. Dagegen fühlte er sich zur musikfreudigen Herzogin Anna Amalie hingezogen, die „Erwin und Elmire" sowie sein „Jahrmarktsfest zu Plundersweiler" in Musik gesetzt hat. Alle musikalischen Bestrebungen verfolgte Goethe mit Aufmerksamkeit. Die opera buffa der Italiener erregte, wie wir aus „Scherz, List und Rache" ersehen, sein besonderes Interesse, während er für die opera seria trotz seines Planes der „Danaiden" wenig übrig hatte. Das Monodram, welches ihm für „Proserpina" vorschwebte, erschien ihm als bedeutungsvolle Form. Reiche musikalische Anregungen verdankte er Johann Friedrich Reichardt, während Zelter, wie Abert glaubhaft macht, seine bereits feststehenden musikalischen Anschauungen nicht mehr wesentlich zu ändern vermochte. Seine persönlichen Beziehungen zu den damals lebenden Musikern Beethoven, Schubert, Löwe, Mendelssohn und anderen werden zwar nur leicht berührt. Immer aber weiß Abert mit wenigen Worten eine klare Charakteristik zu schaffen. Besonders verständnisvoll ist das Bild des alten Zelter gezeichnet. Das Buch verdient Beachtung. J. W.

Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart, Berlin und Leipzig, vereinigt mit Schuster & Löffler.

Die Musik. Monatsschrift herausgegeben von Bernhard Schuster. XV. Jahrgang. Heft 1—3. Oktober – Dezember 1922. 4°.

Nach mehrjähriger Pause tritt die „Musik" unter der tüchtigen Leitung ihres Gründers Bernhard Schuster mit dem 15. Jahrgang wieder an den Tag. Gediegen seinem Äußern nach, lassen auch die gehaltvollen Aufsätze das deutliche Bestreben des Herausgebers erkennen, vielen etwas Wertvolles bieten zu wollen. Bilder und Faksimilien verleihen wieder den Bänden einen besonderen Schmuck und erhöhen die Anschaulichkeit. Von den Beitragenden seien nur Paul Bekker, Adolf Weißmann, Ferruccio Busoni, Richard H. Stein, Erich Steinhard, Breithaupt, Erich H. Müller, Hugo Leichtentritt, Erwin Kroll, Kapp, Rich. Sternfeld, Dahms, Volkmann, W. Altmann, H. J. Moser aufgeführt, Namen, die für den Wert des Inhalts bürgen. J. W.

Nikola-Verlag, Wien—Berlin—Leipzig—München.

Karl Goldmark, Erinnerungen aus meinem Leben. 1922.

Der Komponist der „Königin von Saba" schreibt als Achtzigjähriger in schlichter Form die Erinnerungen nieder an eine entbehrungsreiche Jugend, die Zeit seines Aufstieges und an seine Bekanntschaften mit einer Reihe bedeutender Persönlichkeiten. Die Herausgabe dieser nicht zu Ende geführten Aufzeichnungen besorgte Dr. Ferd. Scherber in Wien. Druck und Ausstattung sind vorzüglich. Elisabeth Noack.

Wiener Literarische Anstalt, Wien.

Paul Stefan, Die Wiener Oper. 1922. 126 S. kl. 8°.

In Eilmärschen wandern wir mit dem Chronisten durch die Jahrhunderte und lassen das Wiener Operngetriebe von seinen Anfängen bis zur Jetztzeit an uns vorüberziehen. Die an und für sich trockene Aufzählung der Ereignisse gewinnt durch kurze charakterisierende Beiwörter Leben und Anschaulichkeit. Mit Befriedigung legt man das schmucke Bändchen aus der Hand. J. W.

Ausgegeben im Januar 1923.

Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich: Professor Dr. Johannes Wolf, Berlin-Friedenau, Beckerstraße 2, an den alle Sendungen zu richten sind.

Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung

Von

Hans Mersmann, Berlin

III. Vergleichende Melodienbetrachtung

Mit dem Übergang von der Problemstellung zu der vergleichenden Liedbetrachtung verändert sich der Gesichtspunkt der Untersuchung. Ihr Ausgangspunkt ist nicht mehr die Fragestellung, sondern der Komplex der zu vergleichenden Melodien. Das hat zur Folge, daß die (bisher getrennten) Probleme in der Erscheinung zusammenlaufen, sich durchdringen und vermischen. Im folgenden sind acht für die vergleichende Betrachtung typische Fälle aufgestellt. Wie sie ihrem Wesen nach von einander verschieden sind — sie reichen vom begrenzten Einzellied bis zu dem viele Einzellieder umspannenden Liedtypus — so ergänzen sich auch die aus ihnen gewonnenen Ergebnisse. Daneben erscheint die Grundlegung einer Methode von Wichtigkeit, welche allein die Möglichkeit enthält, wichtigsten Grundfragen der musikalischen Volksliedforschung näher zu treten.

1.

Als erstes Beispiel einer vergleichenden Melodienbetrachtung wähle ich das viel verbreitete volkstümliche Lied ‚Heinrich schlief bei seiner Neuvermählten'. Es gehört dem zweiten Typus der ‚Flugblattlieder' an, dem es auch inhaltlich in höchstem Grade entspricht: dem treulosen Liebhaber erscheint mitternächtlich der Schatten der von ihm verlassenen und von Gram verzehrten Geliebten nnd treibt ihn zum Selbstmord. Ich stelle eine größere Zahl mir vorliegender Fassungen der Melodie zusammen:

Keine dieser 29 Melodien gleicht der anderen vollständig, obwohl der melodische Kontur des Liedes relativ fest ist. Diese Festigkeit ist an eine auffallend starke Ähnlichkeit mit vielen Liedern des gleichen Typus geknüpft oder in ihr begründet.[1]) Der Überblick über den ganzen Komplex der Melodien zeigt zwischen den ersten elf Fassungen nur geringfügige Unterschiede; bei 12 bis 17 sind diese Unterschiede stärker geworden, ohne jedoch das Wesen der melodischen Linie zu gefährden; 18 bis 22 zeigen in der Aufzeichnung starke Abweichungen, 23 und 24 sind stark zersungen. Von 25 an ist die Abweichung der Linie so stark, daß andere Melodien herangezogen werden müssen, um sie zu verstehen: hier handelt es sich also um Kontaminationen. Die Verhältnisse liegen in diesem

[1]) Man vergleiche auch in diesem Zusammenhang die Gegenüberstellung auf Seite 92f.

ersten Falle der Vergleichung einfach. Die Zahl der Fassungen macht es möglich, die Einzelbeobachtung von Varianten auf ihre Gesetzmäßigkeit hin zu prüfen und möglicherweise zu verallgemeinern.

1 entstammt der Sammlung Erk-Irmer's[1]). Die Fassung kann zum Ausgangspunkt des Vergleichs dienen, nicht nur weil sie die älteste der aufgezeichneten Melodien ist, sondern auch, weil die Herausgeber die Melodie in der vorliegenden Form als typisch fixiert haben für ein ‚sehr beliebtes Lied', das sie ‚mündlich, aus dem Clevischen, Bergischen und Hessen-Darmstädtischen' übernahmen. Die Form des Liedes ist einfach und regelmäßig. Es besteht aus zwei Perioden mit tonischem Schluß, welche beide in gleich gebaute Vorder- und Nachsätze zerfallen. Beide Vordersätze sind durch Dominantschlüsse begrenzt. Der klare rhythmische Bau stimmt in den ersten drei Halbsätzen nahezu überein. Der Rhythmus ist hier durch die Spaltung des Auftakts, die Dehnung des ersten Schwerpunkts, den gleichmäßigen Achtelablauf der übrigen Werte und die durch Bindung gedehnten weiblichen Endungen gekennzeichnet. Die Halbsätze sind durch Pausen scharf von einander getrennt. Der letzte Teilsatz umgeht die Betonung des Schwerpunkts, schafft durch dessen Auflösung eine erhöhte Spannung, welche in der aufgelösten Bindung des vorletzten Textwortes ihren Höhepunkt findet und zur Grundlinie zurücksinkt.

Melodisch bedeutet der Nachsatz der ersten Periode gegenüber ihrem Vordersatz eine freie, steigernde Entsprechung. Der Vordersatz der zweiten Periode führt die Linie zu ihrem Höhepunkt. Dessen Kraft wirkt noch im Nachsatz fort, welcher langsam, in der kleinen melodischen Blüte auf ‚schlafen' den Höhepunkt noch einmal erreichend, zurückgleitet. Die melodischen Schwerpunkte sind mit den rhythmischen identisch: das g_1 des ersten, das a_1 des dritten und das e_2 des fünften Taktes sind die Kraftquellen der melodischen Entwicklung.

Die beiden Perioden hängen innerlich eng mit einander zusammen und bedingen einander. Das starke Ausschwingen der zweiten Periode ist die Folge der wachsenden Spannkraft der ersten. Die Linie gehört ausgesprochen dem Typus der Entwicklung an; ein charakteristisches Kennzeichen hierfür ist die herausfordernde Melodik des zweiten Dominantschlusses (‚quälten'). Auch die Harmonik betont die innere Zusammengehörigkeit der beiden Perioden zwingend durch ihre Pfeilerkadenz (d. h. die Kadenz ihrer Schwerpunkte Takt 1, 3, 5, 7): Tonika — Dominante — Unterdominante — Tonika Quartsext.

Die Fassung 2[2]) teilt sämtliche dieser eben gekennzeichneten wesentlichen Merkmale. Der Nachsatz der ersten und der Vordersatz der zweiten Periode stimmen mit 1 wörtlich überein. Die Varianten sind, bis auf den vorletzten Takt, geringfügig. Der Vordersatz der ersten Periode zeigt mehrere Abweichungen. Die erste unter ihnen ist das zweite g_1 im ersten Takt [1]: hier hat der erste melodische Schwerpunkt, der Grundton g_1 einen ihm zugehörigen Dreiklangston zu sich hinübergezogen oder verallgemeinernd: sich assimiliert. Der gleiche Assimilationsvorgang liegt dem dritten Viertel desselben Taktes zugrunde [2]: es hat sich dem h_1 des vierten Viertels angepaßt. Die melodischen Haftpunkte

[1]) a. a. O. Band 4, S. 64. [2]) Amft, a. a. O., Nr. 681.

dieses Taktes sind das g_1 des ersten und das h_1 des vierten Viertels. Das dritte Viertel schwankt zwischen beiden und hält sich in 1 am ersten und in 2 am letzten. Die zweimalige Triole $h_1 - a_1 - g_1$ dieser Fassung stellt in sich selbst eine Variante dar: die melodische Überbrückung eines Intervalls durch seinen Zwischenton. Auch dieses Gesetz des melodischen Durchgangs ist zu verallgemeinern. Schließlich ist noch der Abschluß des Vordersatzes zu erwähnen [3], welcher als Vereinfachung der ersten Fassung erscheint. Hier ist die Vorausnahme des fis_1 aufgehoben.

Diese Varianten sind unwesentlich; sie verändern die Gestalt der Linie nicht. Das geschieht aber in der Umbildung des vorletzten Taktes. Die Steigerung der Linie führt hier zu einem vierten melodischen Schwerpunkt: der Oktave des Grundtons, die als Zielton der ganzen Periode empfunden wird [4]. Schon hier begegnet die bedeutungsvolle Erscheinung, daß die Fortpflanzung eines Liedes nicht nur von erhaltenden oder zersetzenden (‚zersingenden'), sondern auch von in höchstem Grade produktiven Kräften getragen wird. Diese Feststellung, deren Bekräftigung als schlechthin wertvollstes Ergebnis einer musikalischen Volksliedforschung gelten muß, gibt der instinktiv-dumpfen Tat des Volkes an seinem Liede eine ganz neue Bedeutung. Durch die Verschiebung des Schwerpunktes vom Vordersatz der zweiten Periode auf deren Nachsatz erscheint die gesamte Physiognomie der Weise verändert: ihr Impuls gesteigert, ihre Formspannung potenziert. Die ersten drei Teilsätze werden zu Stufen für den krönenden Schlußstein des vierten. Die hier wirkenden Kräfte scheinen den Fluß der Entwicklung nicht nur nicht aufzuhalten, sondern sogar zu steigern. Vollkommen begründet wirkt das bewegtere Ausschwingen der Linie (die großen Intervalle [5]), das hier eine ganze Oktave durchmißt, um zur Ruhe im Grundton zu gelangen. Trotzdem zeigt der Vergleich mit den folgenden Fassungen, daß diese Umgestaltung nur die Bedeutung einer Variante hat. Die Oktave als neuer Zielton kommt in allen andern mir bekannten Fassungen nicht wieder vor.

3 [1]) entspricht im wesentlichen 1. In der Schlußbildung des ersten Vordersatzes ist die Ausbiegung in das a_1 bemerkenswert [1]. Auch hier ist es wie bei 1 die Vorwegnahme der Dominante. Diese Vorwegnahme wird aber nicht unmittelbar gegeben, sondern durch Überspringen in einen zugehörigen Dreiklangston umschrieben. Das Gesetz, das dieser Bewegung zu Grunde liegt, ist die Umkehrung eines bereits erkannten: hier werden nicht Nachbartöne desselben Dreiklangs durch Assimilation auf gleiche Höhe gebracht, sondern ursprünglich gleiche Töne durch Umbrechung in ein Dreiklangsintervall melodisch gesteigert. Im ersten Falle ist die zu Grunde liegende Kraft eine einigende, vereinfachende, im zweiten Falle eine zerstreuende, vermannigfachende, die treibende Kraft der Fortpflanzung ist im ersten Falle wesentlich passiv, im zweiten wesentlich aktiv.

Ich führe hier die Erscheinung auf ihre Wurzel zurück, um zu zeigen, wie sich alle scheinbar willkürlichen Umbildungen im tiefsten Kerne einem gemeinsamen Gesetz beugen und um eine vorher ausgesprochene Behauptung zu begründen: daß auch die geringsten, kaum wahrnehmbaren Schwankungen der Linie von

[1]) Weber, Storndorfer Volkslieder Nr. 39.

steigende Tendenz der ersten vier Töne [4]. So ist die Variante als Ganzes positiv zu werten, wenn man sich nicht auf den Standpunkt des Typus stellt, sondern sie von vornherein von einem gegebenen diatonischen Ablaufsprinzip aus versteht. Auch der bis zur None [5] aufsteigende Nachsatz der ersten Periode liegt in gleicher Richtung.

Das Prinzip der Assimilation zeigt sich immer mehr als treibende Kraft. Auch in 11[1]) spricht es sich mehrfach aus: in der melodischen Annäherung des Auftakts [1], vor allem aber in der melodischen Entsprechung des ersten Vorder- und Nachsatzes [2]. Der Angleichungsprozeß im Vordersatz geht noch nicht bis zur völligen Aufhebung der Dreiklangslinie, doch ist ein wesentliches Stück durch die Vermeidung der Unterquarte verloren gegangen; die beiden Teilmotive haben sich ähnlich wie bei 2 assimiliert [3].

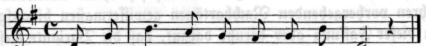
12 und 13[2]) sind stark positiv. In 12 begegnet eine neue Erscheinung: der Auftakt ist in seiner Richtung verändert [1]. Er ist tönend, plastisch geworden und in dieser Fassung zweifellos ein Merkmal von Kraft, wie die selbständige melodische Umkehrung überhaupt meist Ausdruck eines instinktiven Kraftbewußtseins ist. An dieser Stelle gibt es allerdings noch eine andere Möglichkeit der Erklärung: die im Unterbewußtsein des Sängers herrschende Vorstellung einer anderen Melodie, etwa der unter 28 A angeführten kontaminierten Fassung. Dann wäre der Auftakt eine latente Kontamination. Für die erste Annahme spricht freilich das melodische Kraftbewußtsein, das sich auch hier wieder im Aufstieg des Nachsatzes bis zur None [2] äußert, sowie in dem beiden Fassungen gemeinsamen Anstieg des ersten Vordersatzes bis zum d_2 [3]. In beiden Fassungen ist der zweite Vordersatz wieder völlig unversehrt, während die Nachsätze der zweiten Perioden stärker abweichen. In 12 tritt durch die Dehnung (statt Auflösung) in der zweiten Takthälfte des Schlußtakts [4] eine bedeutungsvolle rhythmische Verschiebung ein, die freilich auch dem Sänger zur Last fallen kann, 13 dagegen spaltet den Nachsatz in zwei melodisch selbständige neue Formgebilde [5], die ihrerseits wieder durch Halb- und Ganzschluß als Vorder- und Nachsatz mit einander verbunden sind. Das ist wieder ein Merkmal der produktiven Kraft des Zersingens: die Erweiterung eines Teilsatzes zur selbständigen Periode ist eine Äußerung stärksten Kraftbewußtseins. Ebenso ist der einzig in dieser Fassung auftretende Dreivierteltakt zu deuten: er verdoppelt die Intensität des Ablaufs, spannt den melodischen Bogen und strafft die formalen Beziehungen.

14 und 15[3]) sind im Gegensatz zu den vorigen Fassungen wesentlich negativ, 15 in noch höherem Grade als 14. Das zeigt sich schon in der Assimilation der Auftakte [1], noch stärker in den ersten Vordersätzen. Hier ist in 15 jede Physiognomie der Linie zerstört [2]. Die sechsmalige Folge des h_1 bildet, mit den bisherigen Beobachtungen verglichen, den stärksten Ausdruck negativer, zersingender Kräfte. War vorher die Linie verwischt, so ist sie hier als Linie überhaupt verschwunden. Allein die Schlußbildungen sind noch formgebend. Auch hier zeigt 15 in der Assimilation der beiden Vordersatzendungen die größere

[1]) handschriftlich aus dem Hessischen Archiv A 1 124. [2]) 12: Köhler-Meier, a. a. O., Nr. 28; 13: Heeger-Wüst ebenda. [3]) beide bei Marriage, a. a. O., Nr. 36.

Unselbständigkeit [3]. Um so erstaunlicher ist die Unversehrtheit des zweiten Vordersatzes, bei dem lediglich der harmonische Gegensatz durch das Hinübergleiten des Dominantschlusses in die Tonika [3] aufgehoben ist. Man könnte in der Unselbständigkeit des ersten Taktes auch an eine Kontamination mit der eben so beginnenden Melodie ‚Ach wie bin ich so verlassen' denken, doch ändert diese Annahme nichts Wesentliches. Denn die Kontamination, an sich bereits negativ, würde erst durch völliges Aufgeben einer eigenen melodischen Entwicklung möglich und wäre nicht, wie in späteren Fällen, in einer ursprünglichen Verwandtschaft begründet.

Die beiden folgenden Fassungen, 16 und 17¹), sind in der Bewertung zu trennen. 17 erweist sich nach Abzug der Notierungsfehler als unwichtig. Die Varianten dieser Fassung ergeben nichts Neues, während 16 starke Divergenzen enthält. Hier ist die melodische Selbständigkeit des ersten Taktes wohl nur auf eine Kontamination zurückzuführen [1]. Ich will auf die Verwandtschaft mit dem dem gleichen Typus angehörenden Liede, Müde kehrt ein Wandersmann zurück'²):



hinweisen, ohne gerade diese Melodie als notwendige Quelle der vorliegenden Fassung zu bezeichnen. Die Annahme eines Einflusses von außen her wird dadurch unterstützt, daß die Melodie noch ein anderes, schwerwiegendes Merkmal geringer Festigkeit trägt. Das Prinzip der Assimilation ist hier zum ersten Male auf ein Formganzes ausgedehnt: die Nachsätze beider Perioden sind identisch [2]. Mag dies in der Persönlichkeit des Sängers oder in der allgemeinen Zersungenheit der Melodie begründet sein, in beiden Fällen ist es eins der stärksten negativen Merkmale der Variantenbildung. Geschlossene Formteile sind zum Objekt des Zersingens geworden. Anstatt daß dieser Prozeß innerhalb der Periode vor sich geht, werden die Perioden selbst assimiliert, ihre Teilsätze übernommen, von der Stelle gerückt. Damit sind die Grundfesten der Form gesprengt.

Auch 18 und 19³) sind bei gleicher Herkunft wesensverschieden. 19 steht dem Typus erheblich näher. Die zweite Periode ist fast unberührt, die Variante des ersten Nachsatzes [1] bereits bekannt. Einzig der Vordersatz der ersten Periode ist bemerkenswert durch seine Verschiebung des h_1 ohne Assimilation, sondern mit Vorwegnahme der Dominante [2]. Hier wird mit wesentlichen Stützpunkten der Melodie frei geschaltet. Und dieses freie Schalten wird meist ein Ausdruck positiver Kräfte sein. Theoretisch wäre auch das Gegenteil denkbar. Am Einzelfall entscheidet die Art der Umbildung: ob eine gestaltende Kraft auch durch ihre scheinbaren Willkürlichkeiten hindurchschimmert oder die Variante zufällig und zusammenhanglos bleibt. Die aufsteigende Schlußbildung des ersten

¹) handschriftlich aus dem Schweizer Archiv A 19 245 und 19 521.
²) Ich zitiere den (übrigens geläufigen) Anfang ebenfalls nach einer Fassung des Schweizer Archivs A 18 747.
³) 18: handschriftlich aus dem Hessischen Archiv A 54; 19: aus der Biedenkopf Handschrift (Hessen).

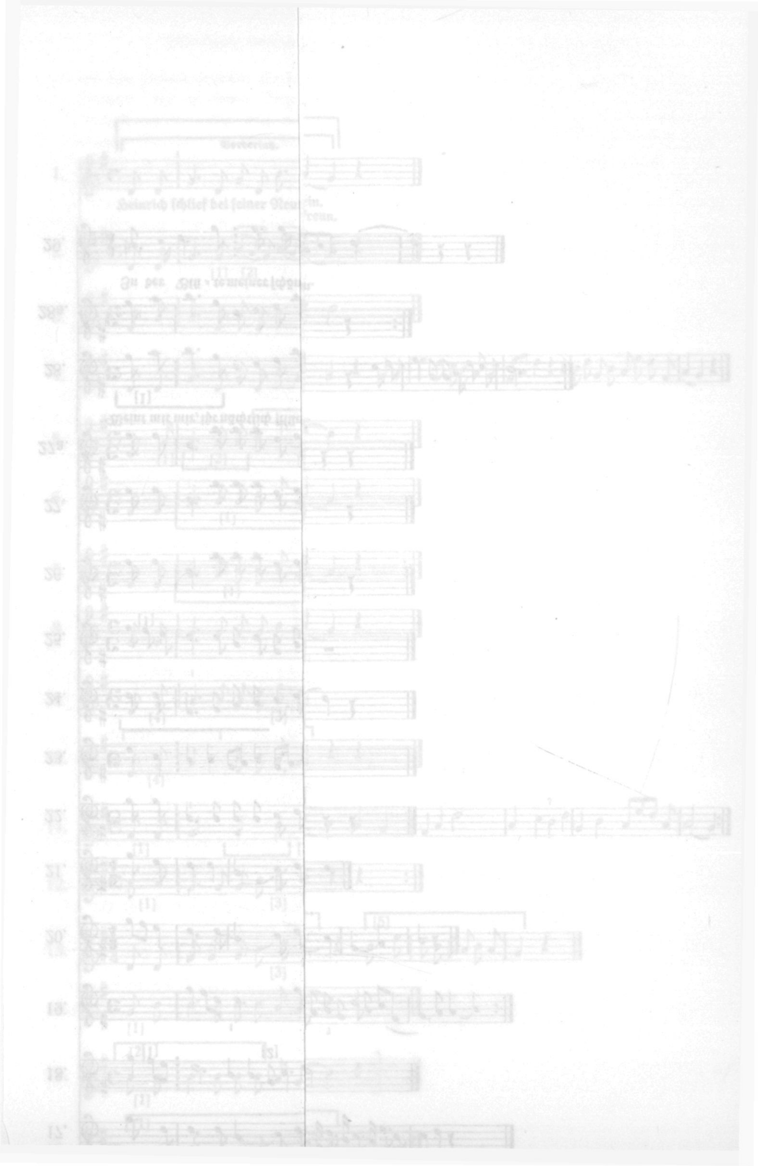
Vordersatzes [3] in 19 ist wohl als Assimilation an die aufsteigende Sexte des zweiten zu verstehen; die rhythmischen Verschiebungen fallen vermutlich ganz der Notierung zur Last.

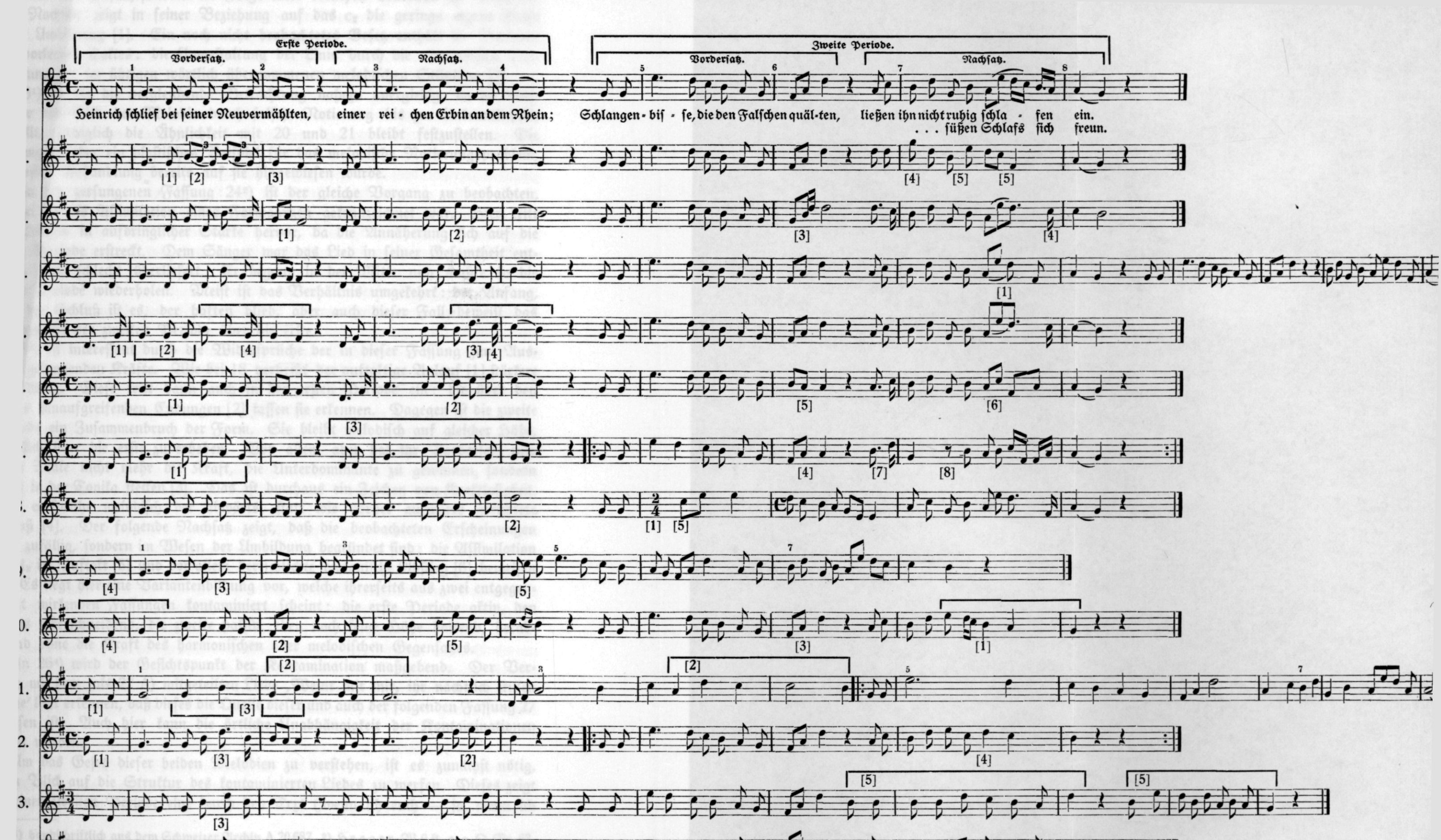
Im Gegensatz dazu bleibt 18 auch nach Abzug der Ungenauigkeiten der Aufnahme bemerkenswert. Diese Fassung ist im höchsten Grade gestaltend. Die elementare Kraft der Umbildung zeigt sich hier vor allem in der bewußten Einheitlichkeit einer melodischen und formalen Entwicklung. Die Variante des ersten Vordersatzes kann zwar ohne Annahme einer Kontamination noch als Umbildung der übernommenen Grundform verstanden werden, doch ist diese Umbildung bereits von starker eigener Bedeutung. Die Durchgangstöne des Auftakts sind hier nicht so sehr vermittelnd, als daß sie die Kraft des Anlaufs vermehren [1], das Ablaufsprinzip des Dreiklangs ist an Stelle der verwischenden Diatonik zwar beibehalten aber melodisch nach oben umgebogen: die wesentlichen Töne der Linie sind nicht g_1 d_1 g_1 h_1, sondern g_1 h_1 d_2 g_1. Das stärkste Kennzeichen dieser überaus kraftvollen Umbildung ist aber die Tatsache, daß die entscheidenden Melodietöne d_2 und a_2 zweimal auf schlechten Taktteilen stehen [2], beide von ihren vorhergehenden Nachbartönen gewissermaßen hinaufgeschleudert. Das Wesen dieser Fassung aber beruht darauf, daß die Variante dieses Vordersatzes ihrerseits zur Kraftquelle des gesamten Ablaufs wird: sie führt durch wiederholte (durch die Intervallgröße gesteigerte) Anwendung der ‚hinaufgeschleuderten' melodischen Stütztöne [3] zu einer außerordentlichen Steigerung, sie faßt hierdurch und durch die Entsprechung der ersten drei Schlußbildungen [4] die Form des ganzen Liedes in einer Stärke zusammen, wie sie dem Typus ganz fern lag. Der Begriff des Organischen, der sich hier bestimmend geltend macht, geht in seiner Stärke weit über die verwandte Schlußbildung von 2 hinaus. Die rhythmische Dehnung am Ende [5] ist nicht nur aus der Aufzeichnung zu verstehen, sondern dem Liede wesentlich zugehörig. Man könnte zweifeln, ob bei einer derartigen instinktiv-bewußten Umgestaltung der Form nicht Einflüsse von außen her angenommen werden müssen, doch widerspricht dem gerade die Einheitlichkeit der Entwicklung, welche doch nur von innen heraus gedacht werden kann.

20 und 21[1]) sind in ihrer Variantenbildung so ähnlich, daß man an einen gemeinsamen Ursprung denken kann; schon die übereinstimmend falsche Metrik der Aufnahmen deutet darauf hin. Diese Fassungen sind in der fast wörtlichen Übereinstimmung ihrer ersten Perioden mit 2 ein gutes Beispiel dafür, wie vorsichtig der Versuch einer ethnologischen Deutung der Varianten vorgenommen werden muß: die vorliegenden Fassungen stammen aus der Schweiz, jene aus der Grafschaft Glatz. Im einzelnen scheint eine Charakteristik dieser Fassungen kaum noch nötig. Die elementare Kraft des ersten Periodenschlusses in 20 [1] war schon beobachtet worden. Das Ineinanderlaufen von Vordersatz und Nachsatz in derselben Fassung [2] ist wohl ein Aufnahmefehler oder zufällig.

22[2]) scheint dagegen durch seine Ähnlichkeit mit der aus der gleichen Landschaft stammenden Fassung 16 darauf hinzudeuten, daß die starke Entstellung

[1]) handschriftlich aus dem Schweizer Archiv A 18 145 und 20 806.
[2]) Meisinger, a. a. O. Nr. 14.




Erste Periode.
Vordersatz.
Nachsatz.
Zweite Periode.
Vordersatz.
Nachsatz.
Heinrich schlief bei seiner Neuvermählten, einer rei chen Erbin an dem Rhein;
Schlangen - biß - se, die den Falschen quäl-ten,
ließen ihn nicht ruhig schla - fen ein.
. . . süßen Schlafs sich freun.

4.

5.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

27a.

Weint mit mir, ihr nächtlich stillen Hai - ne, zürnt mir nicht, ihr morschen Todsgebeine, wenn ich euch, ja wenn ich euch, wenn ich euch in eurer Ru-he stör'.

28.

28a.

In der Blü - te meiner schönsten Jugend gab ich mich zum Opfer für dich hin. Du raubtest mir die Unschuld u. die Tu-gend, Spott und Hohn ward mir dafür Ge - winn.

29.

der Linie kein Zufall, sondern die Folge einer örtlichen Tradition ist. Auch der erste Nachsatz zeigt in seiner Beziehung auf das c_2 die geringe eigene Kraft dieser Umbildung [1]. Ein noch nicht beobachtetes Gesetz enthält die Variante des vorletzten Taktes: die Umgestaltung der Linie durch die rhythmische Verschiebung der im übrigen wörtlich übernommenen melodischen Stütztöne [2].

23[1]) ist für die vergleichende Betrachtung nahezu unergiebig, da die Aufnahme das Bild der Melodie durch falsche Notierung bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Lediglich die Ähnlichkeit mit 20 und 21 bleibt festzustellen. Die Fassung ist aber ein plastisches Beispiel für das melodische Notierungsproblem, bei dessen Behandlung bereits auf sie hingewiesen wurde.

An der zersungenen Fassung 24[2]) ist der gleiche Vorgang zu beobachten, der bei 16 als Assimilation eines Formganzen gekennzeichnet war. Hier tritt das Prinzip in aufdringlicher Stärke hervor, da die Annäherung sich auf die ganze Periode erstreckt. Dem Sänger war das Lied in seiner Gesamtheit entfallen oder schlecht überliefert. Er begann in der Mitte und mußte so die zweite Periode wiederholen. Meist ist das Verhältnis umgekehrt: der Anfang, nicht der Schluß ist es, der haften blieb, aber auch dieser Fall beweist das Übergewicht der zweiten Periode über die erste.

25[3]) ist interessant durch die Widersprüche der in dieser Fassung zum Ausdruck gelangenden Kräfte. Wie bei 18 verheißt der auftaktige Anlauf [1] stärkere Entfaltung. Diese tritt dann auch in der ersten Periode ein: die über den Typus hinaufgreifenden Endungen [2] lassen sie erkennen. Dagegen ist die zweite Periode ein Zusammenbruch der Form. Sie bleibt melodisch auf gleicher Höhe, statt sich über die erste zu erheben. Vor allem aber hat ihr Vordersatz zum ersten Male nicht mehr die Kraft, die Unterdominante zu gewinnen, sondern bleibt in der Tonika stecken [3]. Das ist durchaus ein Zeichen von Kraftlosigkeit. Dem entspricht melodisch der abwärts, statt wie vorher aufwärts gerichtete Schluß [4]. Der folgende Nachsatz zeigt, daß die beobachteten Erscheinungen nicht zufällig, sondern im Wesen der Umbildung begründet sind: die Assimilation des d_2 im Auftakt [5] und vor allem der schlichte diatonische Abstieg [6] beweisen es. Es liegt hier eine Variantenbildung vor, welche ihrerseits aus zwei entgegengesetzt wirkenden Fassungen kontaminiert scheint: die erste Periode aktiv, den Typus überschneidend, die zweite passiv, eben noch seine Höhe haltend, herabsinkend ohne die Kraft des harmonischen oder melodischen Gegensatzes.

In 26[4]) wird der Gesichtspunkt der Kontamination maßgebend. Der Vergleich mit dem (als 27 A) mitgeteilten Liede ‚Weint mit mir, ihr nächtlich stillen Haine' läßt erkennen, daß dieses die Quelle dieser und auch der folgenden Fassung 27 gewesen ist. Auch hier kann die örtliche Unabhängigkeit der Kontaminationen betont werden.

Um das Gesetz dieser beiden Melodien zu verstehen, ist es zunächst nötig, einen Blick auf die Struktur des kontaminierten Liedes zu werfen. Dieses zeigt in seiner zweiten Periode eine durch den Text (‚wenn ich euch — ja, wenn ich

---

1) handschriftlich aus dem Schweizer Archiv A 20 687. 2) Heeger-Wüst, a. a. O. Nr. 63.
3) Marriage-Meier, B 7526. 4) 26: Amft, Nr. 681; 27: handschriftlich aus dem Württembergischen Archiv A 31 718; 27 A: Köhler-Meier, a. a. O. Nr. 26.

euch¹) bedingte Teilung der Linie. Die Ursache der Kontamination liegt in einer starken inneren und äußeren Verwandtschaft der ersten Zeilen, welche bereits unter den Liedern dieses Typus beobachtet wurde, und in einer wesentlichen Übereinstimmung des Ablaufsprinzips: die harmonische Entwicklung ist die gleiche, die melodisch-formale innerhalb der ersten Perioden sehr ähnlich. Die Möglichkeit einer Kontamination, in welcher letzten Endes nun auch nur ein vergrößertes Assimilationsprinzip erblickt werden kann, ist im wesentlichen in der ersten Periode gegeben; die Motivteilung des zweiten Vordersatzes liegt dem Wesen der Ausgangsmelodie fern. Daher stehen die beiden Fassungen mit dem Beginn der zweiten Periode dem Problem gegenüber: sich unabhängig von der fremden Quelle weiter zu entwickeln. In 26 ist die Lösung rein äußerlich durch bloße Wiederholung [1] gegeben (bei welcher der zweimal stark betonte tonische Schluß [2] besonders ungeschickt wirkt), in 27 durch eine wieder höchst bemerkenswerte Eigenentwicklung. Hier zeigt sich ein innerer Gegensatz in der Art der Kontamination ganz plastisch: die erste Fassung ist ihr gegenüber ganz passiv, dem eingedrungenen Fremdkörper gewissermaßen wehrlos ausgesetzt und von ihm beherrscht, die zweite dagegen ganz aktiv, bewußt, das fremde Element beherrschend und zu einer zwingenden neuen organischen Einheit umbildend. Sie tut dies, indem sie den Vordersatz der zweiten Periode in neuer Sequenzbildung aus dem Nachsatz der ersten herauswachsen läßt [1] und im Nachsatz die Melodie vollkommen überzeugend und ganz frei gestaltend zur Grundlinie zurückführt.

28 ¹) ist mit dem ebenfalls dem gleichen Typus angehörenden Liede ‚In der Blüte meiner schönsten Jahre' (28 A) kontaminiert. Der Anlaß der Vermischung ist hier allein die Verwandtschaft des ersten Vordersatzes, der fast wörtlich übernommen ist. Um so bemerkenswerter ist die Abweichung des Nachsatzes. Die Modulation zur Dominante ist überraschend, der neue Leitton wirkt unorganisch, die ganze Wendung als ein Bruch der Linie. Die Erklärung liegt wohl darin, daß der Sänger, nachdem er den Nachsatz mit der wörtlichen Wiederholung des Vordersatzes [1] statt mit seiner Sequenz begonnen hatte, sich instinktiv von ihm gewaltsam befreite. Der Vordersatz der zweiten Periode hat mit dem entsprechenden Gliede der kontaminierten Fassung nichts gemein und ist wohl eine unbewußte Wiederaufnahme der Ausgangsmelodie; das Wesen der Linie stimmt mit dieser überein, nur die Intervalle sind kleiner. Dagegen scheint der Nachsatz stärker an die Vorlage anzuknüpfen. Auch hier findet eine Spaltung in zwei neue Teilsätze statt, abgeschwächt in ihrer Wirkung dadurch, daß die beiden Endungen lediglich melodische Halb- und Ganzschlußbildungen sind. Das Verhältnis zwischen dieser Fassung und ihrer kontaminierten Vorlage ist im Gegensatz zum vorigen ziemlich kompliziert.

29 ²) ist schwieriger zu beurteilen. Die Fassung ist entstellt, ohne daß genau abgegrenzt werden könnte, wo die Aufzeichnungsfehler aufhören und fremde Einflüsse einsetzen. Die Melodie ist wohl eine Kontamination, die ebenfalls auf Grund innerer Verwandtschaft entstanden ist. Wenigstens die erste Periode

¹) John, a. a. O. Nr. 8; 28 A: Köhler-Meier, Nr. 41.
²) handschriftlich aus dem Schweizer Archiv A 20 171.

läßt das vermuten, die zweite ist frei gebildet. Da auch die melodische Notierung in der vorliegenden Form zweifellos falsch ist, kann kaum festgestellt werden, ob die Molltonart ein Merkmal der Melodie ist oder ob diese nur falsch gehört wurde.
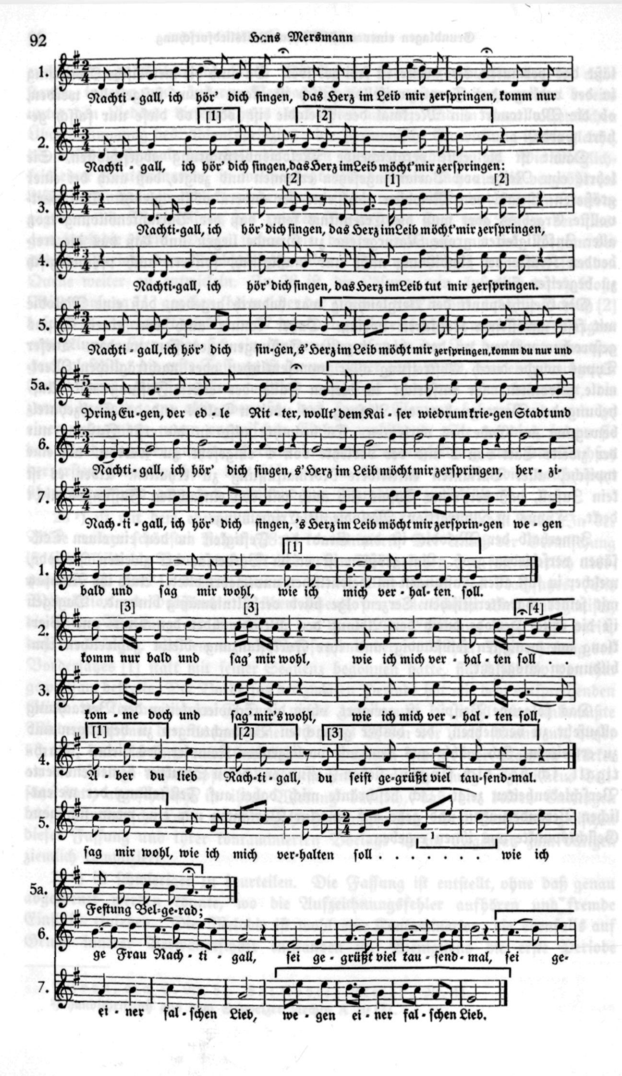
Damit ist die erste vergleichende Melodienbetrachtung abgeschlossen. Sie lehrte eine Reihe von Variantengesetzen erkennen und zeigte, daß auch bei einer größeren Anzahl von Melodien nicht eine der andern völlig gleicht. Das wertvollste Ergebnis aber muß die Erkenntnis sein, daß der Variantenbildung trotz aller Zufälligkeiten große Naturgesetze zu Grunde liegen und daß das die treibenden Kräfte der Umbildung nicht nur musikalisch, sondern auch psychologisch zu begreifen sind.
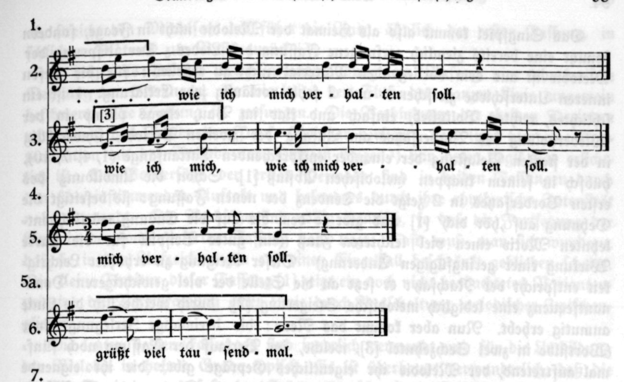
Der Gesichtspunkt der Vergleichung war dadurch gegeben, daß eine Melodie mit fest umrissenen Konturen vorlag. Daher konnte auch von einem Typus gesprochen werden, an dem die einzelnen Fassungen gemessen wurden. Dieser Typus wurde durch Abstreifung aller unwesentlichen oder nachträglichen Merkmale gewonnen. Er entspricht in diesem Falle der ersten Fassung mit Aufhebung der Vorwegnahme am Anfang des zweiten Taktes und der Sechzehntelbewegung am Ende des vorletzten. Es brauchte also in die erste Fassung nur der zweite Takt von 2 und der vorletzte von 4 eingesetzt zu werden, um eine typische, aller Varianten entkleidete Normalfassung zu erhalten. Aber es ist kein Zufall, daß der reine Typus sich auch mit den einfachsten Fassungen nicht deckt. Typus ist Abstraktion, Melodie ist Erscheinung.

Innerhalb der Melodie ist der Grad der Festigkeit in den einzelnen Teilsätzen verschieden groß. Am größten ist er im Vordersatz der zweiten Periode, welcher in fast allen Fassungen im wesentlichen unversehrt blieb. Auch ihr Nachsatz mit seiner charakteristischen Terzenfolge blieb verhältnismäßig bindend. Dagegen ist die erste Periode durch den Ablauf der Melodie über den Drei- und Vierklang am wenigsten selbständig und ihre Fortpflanzung bleibt zahlreichen Umbildungen ausgesetzt.

2.

Das folgende Beispiel ist geeignet, ohne die Schwierigkeiten der Betrachtung allzusehr zu vermehren, die bisher gemachten Beobachtungen zu bestätigen und zu erweitern. Ich wähle aus dem mir vorliegenden Komplex des Liedes ‚Nachtigall, ich hör dich singen' sieben Fassungen, deren Struktur bemerkenswerte Verschiedenheiten zeigt. Ich beschränke mich dabei auf Feststellung der wesentlichen Veränderungen und gehe auf einzelne Varianten nur ein, wenn sich neue Gesichtspunkte aus ihnen ergeben:


1. Nachti - gall, ich hör' dich singen, das Herz im Leib mir zerspringen, komm nur
[1] [2]
2. Nachti - gall, ich hör' dich singen, das Herz im Leib möcht' mir zerspringen:
[2] [1] [2]
3. Nachti-gall, ich hör' dich singen, das Herz im Leib möcht' mir zerspringen,
4. Nachti-gall, ich hör' dich singen, das Herz im Leib tut mir zerspringen.
5. Nachti - gall, ich hör' dich sin-gen, s' Herz im Leib möcht mir zerspringen, komm du nur und
5a. Prinz Eu-gen, der ed - le Rit - ter, wollt' dem Kai - ser wiedrum krie-gen Stadt und
6. Nachti - gall, ich hör' dich singen, s' Herz im Leib möcht mir zerspringen, her - zi-
7. Nach-ti - gall, ich hör' dich singen, 's Herz im Leib möcht mir zersprin-gen we - gen
[1]
1. bald und sag mir wohl, wie ich mich ver- hal- ten soll.
[3] [3] [4]
2. komm nur bald und sag' mir wohl, wie ich mich ver - hal - ten soll . .
3. kom - me doch und sag' mir's wohl, wie ich mich ver - hal - ten soll,
[1] [2] [3]
4. A - ber du lieb Nach-ti - gall, du seist ge-grüßt viel tau-send-mal.
5. sag mir wohl, wie ich mich ver-halten soll . . . . wie ich
5a. Festung Bel-ge-rad;
6. ge Frau Nach - ti - gall, sei ge - grüßt viel tau - send - mal, sei ge-
7. ei - ner fal - schen Lieb, we - gen ei - ner fal - schen Lieb.



Bei der Vergleichung der ersten Fassungen [1]) ist ein Gesichtspunkt notwendig, der bisher beiseite geschoben werden konnte: der Zeitpunkt der Aufnahme. Das Lied ist seit etwa 1750 als Volkslied verbürgt und wurde durch Flugblätter verbreitet. Seinem Wesen nach ist es von der hier als ‚Flugblattlieder' bezeichneten Gruppe indessen weit entfernt, sondern gehört zur ersten Gruppe der reinen Volkslieder. Die erste bekannte Aufzeichnung der Melodie (1) stammt erst aus dem Jahre 1807. Allen folgenden aber liegt die zweite der mitgeteilten Melodien zu Grunde, welche Erk-Böhme als ‚neuere Fassung' der ‚seit 1807 bekannten Volksweise' aufzeichnet. Mit dieser eng verwandt ist 3, nach Böhme's Angabe von L. Erk 1814 nach der Berliner handschriftlichen Partitur des Driebert'schen Singspiels ‚Sänger und Schneider' kopiert. [2]) Wenn ein Blick auf die Partitur nicht die Richtigkeit dieser Angabe bestätigte, möchte man nach den Unterschieden der beiden Fassungen das Gegenteil annehmen. 2, als Volkslied bezeichnet, ist die bei weitem kunstvollere Fassung. Gerade 3 trägt Merkmale der Nachträglichkeit: die Assimilationen [3]) des h_1 im dritten Takte [1] und der Endungen im zweiten und vierten [2] und vor allem die durch die neue Wortunterlage zerrissene Fioritur [3]. Wie platt wirkt das wiederholte ‚wie ich mich' im Gegensatz zu der frei schwingenden melodischen Blüte in 2. Auch der letzte Nachsatz ergibt das gleiche Bild.

---

[1]) 1: Büsching und von der Hagen, Sammlung deutscher Volkslieder Nr. 81; 2: Erk-Böhme, Deutscher Liederhort Nr. 529; ebendort auch die Erk'sche Fassung von 3; 4: Wolfram, a. a. O. Nr. 450; 5: Heeger-Wüst, a. a. O. Nr. 97; 6: Elsässischer Liederkranz, Nr. 86; 7: Heeger-Wüst, Nr. 97.

[2]) im Besitz der Berliner Bibliothek Mus. Ms. O 5230. Die vorliegende Fassung wurde erneut nach der Partitur hergestellt, da die Erk'sche Kopie drei ‚Verbesserungen' enthält, die sich aus dem Vergleich mit Erk-Böhme 529 ergeben. Das Lied tritt in der Oper mit mehreren andern Volksliedern zusammen als Einlage auf und wurde durchaus als Volkslied empfunden.

[3]) Gerade diese Assimilation hat Erk durch Wiederherstellung der Vorhalte a_1—g_1 und c_2—h_1 zerstört, wodurch die Melodie freilich ‚schöner' wurde.

Das Singspiel kommt also als Heimat der Melodie nicht in Frage, sondern benutzt eine bereits ziemlich zersungene Fassung des Liedes. Der Ursprung der Melodie ist aus dem vorliegenden Material nicht zu erhellen: für die tiefen inneren Unterschiede zwischen 1 und 2 fehlt vorläufig jede Erklärung. 1 ist ein schlichtes, rechtes Volkslied, einfach und klar im Bau, etwas plump in der Wiederholung des Vordersatzes am Anfang der zweiten Periode, schwerfällig in der starken Belastung der einander entsprechenden Taktanfänge (1, 4, 7, 10), hübsch in seinem knappen melodischen Abfluß [1]. Schon die Umbildung des ersten Vordersatzes in 2 zeigt die Tendenz der neuen Fassung: sie beseitigt die Dehnung auf ‚hör dich' [1] und gibt so dem bis auf die Endung wörtlich entlehnten Motiv einen viel leichteren Fluß (ein gutes Beispiel für die starke Wirkung einer geringfügigen Änderung). Dieser Neigung zu erhöhter Leichtigkeit entspricht der Nachsatz: er setzt an die Stelle der viel gewichtigeren Dominantsequenz eine lediglich melodische Steigerung [2], durch welche sich die Linie anmutig erhebt. Nun aber kommt das Neue: die dreimalige Zerlegung einer Wortsilbe in zwei Sechzehntel [3], welche, im Verlauf der Fassung noch fünfmal auftretend, der Melodie ihr eigentliches Gepräge gibt: die ihr eignende Leichtigkeit und Grazie. Erst aus dieser stark betonten Tendenz der Auflösung ist die Fioritur auf ‚soll' zu erklären [4], welche sonst als Fremdkörper erscheinen müßte. So ist sie die Krönung einer deutlich sichtbaren Entwicklungslinie, dem Schluß ihres Vordersatzes (‚sag mir's wohl') wesentlich entsprechend, eine der reinsten und schönstfließenden Fioritturen des deutschen Volksliedes.

Auch die Intensität der Form ist in der neuen Fassung gesteigert. Sie ist reizvoll durch die Sprengung der Symmetrie der Teilsätze, mehr aber noch durch deren Zusammenfassung in einen Bogen. Dabei verändert sie das Verhältnis der beiden Perioden zu einander völlig, indem sie der zweiten Periode durch Einfügung eines Mittelsatzes auch formal das Übergewicht gibt. Dieses höchst künstliche Verhältnis läßt fast annehmen, daß man es hier mit der starken und feinfühligen Gestaltungskraft eines Künstlers zu tun hat. Daß es Driebert, der Komponist des Singspiels, nicht war, beweist außer der Rolle, die das Lied bei ihm spielt, auch ein Blick in sein Werk. Die abgebrauchte Melodik seiner Gesänge und die Glätte seines Stils liegen einem derartig feinen Gestaltungsprozeß ganz fern. Man könnte fast an Zuccalmaglio denken, wenn die frühe Entstehungszeit der neuen Fassung diese Annahme nicht ausschließen würde.
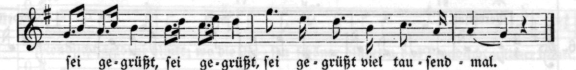
Die musikalische Kraft dieser Melodie wird durch ihre weitere Fortpflanzung bewiesen. Die alte Weise verschwand völlig und selbst wenn man dem Singspiel an der Verbreitung der neuen einen Anteil gäbe, so reichte dieser doch bei weitem nicht aus, um ihre Beliebtheit zu erklären. Die andern Fassungen sind sämtlich Varianten der vorigen. 4 übernimmt die erste Periode, verliert aber dann alle Kraft zur Erhebung. Der zweite Vordersatz ist bemerkenswert. Die charakteristische Tonfolge $c_2 - e_2 - a_1$ [1] der alten Fassung bleibt ihm; er beginnt aber mit ihr, statt mit ihr zu enden und flickt ein zweites entsprechendes Teilmotiv in der Tonika an [2]. Hier fehlt der Form vollständig die Kraft, ihr Vorbild nachzufühlen. Sie lehnt alles Auflösende, Aufstrebende der Melodik

ab, streicht den Mittelsatz und führt die Linie, ähnlich der ersten Fassung, in schlichter Diatonik zur Basis zurück [3].

5 zeigt als Prinzip der Variantenbildung am Anfang eine rhythmische Dehnung der Endungen, die wie bei 1 den Fluß der ganzen Linie ungemein beschwert. Die Fassung ist zersungen. Die Verbindung der beiden Perioden wird durch das Fehlen der Pause scheinbar verstärkt, doch liegt hier eine Kontamination mit der Ballade vom Prinzen Eugen [1]) vor, deren Logik klar ersichtlich ist: Die Vordersätze der ersten Perioden sind in beiden Fassungen durch den übereinstimmenden Auftakt und besonders durch ihre rhythmische Intensität nahe verwandt. Die Nachsätze sind völlig identisch, so daß die Fortsetzung der Linie in der kontaminierten Fassung nahe liegt. Fast muß man sich wundern, daß sie in den Aufzeichnungen auf einen Einzelfall beschränkt geblieben scheint. Die kleine Fioritur dieser Fassung [1] zeigt ein noch nicht beobachtetes Variantenprinzip: die Vereinfachung einer Linie durch Ausschaltung melodischer Zwischenglieder.

Die letzten beiden Fassungen sind innerlich verwandt und für die Umbildung der Melodie in hohem Grade typisch. Es ist überhaupt verwunderlich, daß die ziemlich schwierige und fast ohne Stützpunkte schwebende Linie im allgemeinen so gut überliefert wurde. Erst hier tritt die Eigenart der ersten Fassung erneut in Erscheinung: die metrische Bindung der Linie. In diesen Fassungen handelt es sich bei der Takteinteilung nicht um einen Fehler der Aufnahme, wenigstens nicht in erster Linie um einen solchen. Sondern sie zeigen, wie die Melodie, allzu gelöst, allzu frei schwingend, um als ein Ganzes aufgenommen zu werden, in ein ihr wesensfremdes metrisches Band gepreßt wurde, um wenigstens ihre Linie annähernd zu bewahren. Das zeigen beide Fassungen gleich stark, obwohl die eine die Melodie in den Rahmen eines zweiteiligen Taktes spannt, die andere sie in dreiteiligem Takte versteht. Damit hängt zusammen, daß sie in der Tendenz zu formaler Vereinfachung auch die Symmetrie des Periodenbaus wieder hergestellt haben. Beide endlich (örtlich nicht allzu weit auseinanderliegend) zeigen in dem frei eingeführten letzten Nachsatz den gleichen fremden Einfluß: die Ähnlichkeit mit der Schlußzeile des Ambrosianischen Lobgesangs (Großer Gott, wir loben dich) macht die Annahme einer Kontamination, wenn auch nicht unbedingt mit dieser Quelle, wahrscheinlich.

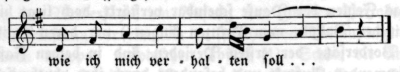
Dieser abschließende Teilsatz ist auch in den hier nicht wiedergegebenen Melodien am meisten schwankend. Wie bei der letzten Vergleichsgruppe liegt auch hier eine Fassung vor, in der die letzte Zeile der Melodie sich frei herauslöst und einen krönenden Bogen mit der Oktave des Grundtons als Zielton beschreibt[2]):



Das ist auch in diesem Falle ein Merkmal von Kraft. Das Wesen der Melodik: ihre auflösende Tendenz wird in den meisten Fassungen mit einem erstaunlich

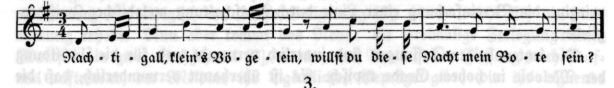
[1]) Der Anfang der Ballade (5 A) nach Erk-Irmer, a. a. O., I, 16.
[2]) Heeger-Wüst, a. a. O., Nr. 97; man beachte die treibende Kraft des veränderten Textes.

sicherem Instinkt empfunden und zum Ausdruck gebracht, wenn auch längst nicht immer in gleicher Klarheit. Die Fioritur, der Höhepunkt der melodischen Entwicklung, wird oft ähnlich der Fassung des Singspiels durch die Krücke einer neuen Wortunterlage gestützt oder sie wurde immer mehr zusammengezogen wie etwa in der folgenden Fassung[1]):



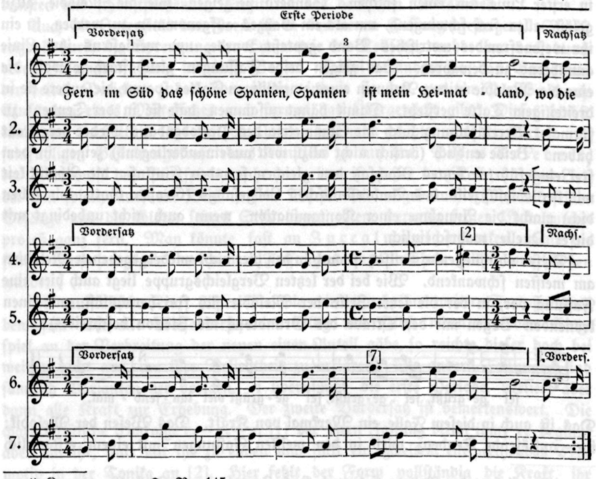
Doch rühren diese Umbildungen nicht den Kern.

Das Lied von der Nachtigall ist auch seinerseits zur Quelle geworden: seine erste Zeile liegt sicherlich dem mit den gleichen Anfangsworten beginnenden von Erk-Irmer mitgeteilten Liede zu Grunde[2]):
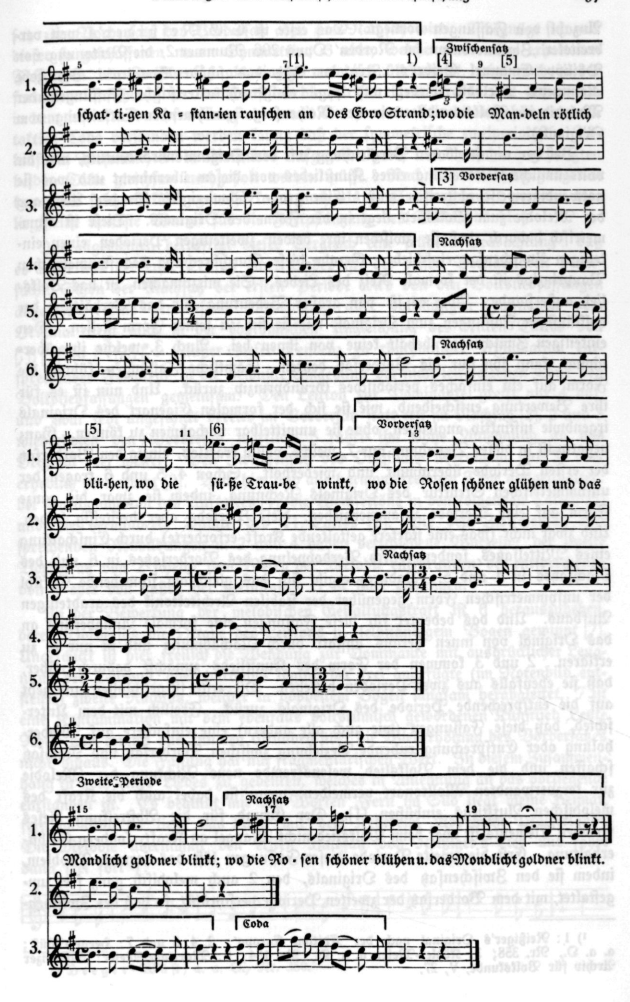


3.

Schon mehrfach war die Frage nach dem Verhältnis des im Volke verbreiteten Kunstliedes zu seinem Original aufgeworfen worden. Auch sie kann nur auf dem Wege der vergleichenden Betrachtung beantwortet werden. Im folgenden sind zwei Beispiele herausgestellt, für deren Vergleichung eine größere



[1]) K r a p p, a. a. O., Nr. 145.
[2]) a. a. O., III, 61.


Zwischensatz
schat- ti-gen Ka - stan-ien rauschen an des Ebro Strand; wo die Man-deln rötlich
Vordersatz
Nachsatz
Nachsatz
Vordersatz
blü-hen, wo die sü-ße Trau-be winkt, wo die Rosen schöner glühen und das
Nachsatz
Zweite Periode
Nachsatz
Mondlicht goldner blinkt; wo die Ro - sen schöner blühen u. das Mondlicht goldner blinkt.
Coda

Anzahl von Fassungen vorliegt. Das erste ist C. G. Reißiger's weit verbreiteter ‚Zigeunerbaron im Norden' Opus 206 Nummer 2, die Vertonung von Philipp Emanuel Geibel's ‚Fern im Süd das schöne Spanien'. Ich gebe Reißiger's Melodie wieder und füge einige charakteristische Fassungen der Melodie im Volksmunde an in der Reihenfolge zunehmender Entfernung vom Original[1]):
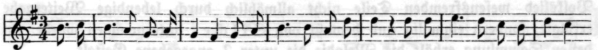
Bei der unmittelbaren Vergleichung mit dem Original wird deutlich, was die volkstümliche Verbreitung eines Kunstliedes von diesem übernimmt und was sie notwendigerweise abstreifen muß. Eine große Schwierigkeit für den Übergang der Melodie zum Volkslied liegt in der Form des Originals. Diese ist asymmetrisch dadurch, daß sie zwischen ihre beiden zweiteiligen Perioden einen einteiligen Zwischensatz einschiebt. Gerade diese Durchbrechung des symmetrischen Bauprinzips ist der formale Reiz des Liedes. Sie mitzumachen, ist das Volkslied außerstande. Aber es ist von großer Bedeutung für das Verhältnis der volkläufigen Fassungen zum Original, wie sie sich zu seiner Form stellen. Den einteiligen Zwischensatz behält keine von ihnen bei. Auch 3, welche ihn übernimmt, kann ihn nur als Vordersatz deuten. Sämtliche Fassungen führen die Form auf ein einfaches periodisches Grundprinzip zurück. Und nun ist es für ihre Bewertung entscheidend, wie sie sich der formalen Eigenart des Originals irgendwie instinktiv angleichen, ohne sie unmittelbar nachahmen zu können. Ganz negativ ist in dieser Beziehung nur 7, welche, völlig kraftlos, einzig den Vordersatz der ersten Periode übernimmt und wiederholt. Schon 4, 5 und 6 tragen der unsymmetrischen Struktur des Originals Rechnung, indem sie zwar die ganze Form auf eine Periode zusammenziehen, diese Periode aber dreiteilig bilden. Und zwar nicht (was eine stärkere gestaltende Kraft erforderte) durch Einschaltung eines Mittelsatzes, sondern durch Verdoppelung des Vordersatzes in 6 und des Nachsatzes in 4 und 5. Dadurch ergibt sich das gleichsam schwebende Gefühl der unsymmetrischen Form gegenüber der stabilen Architektonik des gradteiligen Aufbaus. Und das bedeutet für diese Fassungen eine formale Annäherung an das Original von innen heraus anstatt durch Nachahmung und ist nur so zu erklären. 2 und 3 kommen der Form des Kunstlieds zunächst dadurch näher, daß sie ebenfalls aus zwei Perioden bestehen. Die erste ist geschlossen und geht auf die entsprechende Periode des Originals zurück. Freilich mit dem Unterschied, daß diese Fassungen (wie auch alle andern) eine einfachere auf Wiederholung oder Entsprechung ruhende Beziehung zwischen Vordersatz und Nachsatz schaffen und die dem Volkslied wesensfremde neue Richtung der Melodie zur terzverwandten Molltonart vermeiden, wenn sie dabei auch die Kraft des melodischen Aufstiegs einbüßen [1]. Der Grund für die Abstreifung dieses fremden Elements ist aber beim Volkslied nicht Mangel an Kraft, sondern Selbsterhaltung. Erst die zweite Periode dieser Fassungen löst das formale Problem, indem sie den Zwischensatz des Originals, den 2 auch melodisch ganz frei umgestaltet, mit dem Vordersatz der zweiten Periode verschränkt, so daß der Zwischen-

[1]) 1: Reißiger's Original nach der ‚Edition Europa'; 2, 4, 5 und 7: Heeger-Wüst; a. a. O., Nr. 358; 3: Köhler-Meier a. a. O., Nr. 154; 6: Marriage-Meier: Schweizer Archiv für Volkskunde, V, 27.

satz zum Vordersatz, der Vordersatz aber zum Nachsatz wird. 2 begnügt sich mit dieser so geschaffenen neuen Symmetrie. 3 aber, welche unter allen erhaltenen Fassungen den Zwischensatz als einzige melodisch übernimmt, zeigt auch in der formalen Anfühlung an das Kunstlied die stärkste eigene Kraft. Sie äußert sich in dem instinktiv-dumpfen Empfinden, aus dem heraus allein die angehängte zweitaktige Coda verstanden werden kann: daß der symmetrische zweiperiodische Ablauf ein Wesentliches des Kunstlieds aufgegeben habe, das durch die angehängten beiden Takte gleichsam nachgeholt werden müsse. Nach dem Vorhergegangenen kann eine solche Erklärung wohl kaum noch als persönlich gedeutet werden: hier liegt eine innerste Wurzel für die Fortpflanzung des Volkslieds bloß.
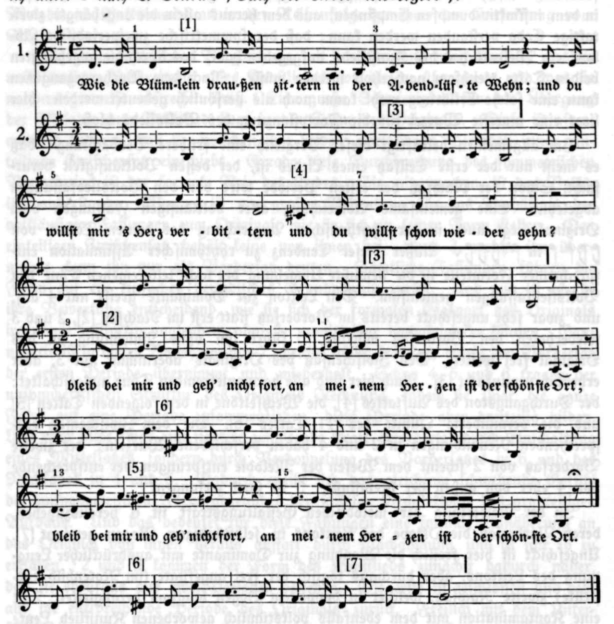
Im allgemeinen bekräftigt dieser Vergleich eine frühere Beobachtung: daß es meist nur der erste Teilsatz eines Liedes ist, der dessen Volkläufigkeit verursacht. Schon der Nachsatz der ersten Periode wird von den Volksliedfassungen abgelehnt. Eine gemeinsame Abweichung aller volkläufigen Fassungen vom Original liegt auch in der rhythmischen Angleichung des dritten Taktes von ♪ ♪ ♩ ♩ in ♩. ♪ ♪ ♪. Außer dieser Tendenz zu rhythmischer Assimilation entsprechender Formteile ist die bewußte Umgehung der nicht leitereigenen Töne den Volksliedfassungen gemeinsam. Den Leitton zur Dominante greift nur 4 auf, und zwar sehr ungeschickt bereits im Vordersatz statt erst im Nachsatz [2], 2 und 3 wiederholen den Vordersatz wörtlich, 5 führt ihn ohne Anlehnung an das Original frei weiter. Den Zwischensatz des Originals übernimmt nur 3, aber erheblich vereinfacht [3]. Auch hier sind alle harmoniefremden Töne ausgeschaltet: der Durchgangston des Auftaktes [4], die Wechseltöne in den folgenden Takten [5] und die verminderte Quinte des 11. Taktes [6]. Die dem Zwischensatz entsprechenden Neubildungen in 2 und 4 haben verschiedene Wurzeln: der zweite Vordersatz von 2 scheint dem Wesen der Melodie entsprungen, der entsprechende von 4 eher von außen her beeinflußt. 5 ist stark zersungen.

In der Bewertung der melodischen Gestaltungskraft ist 6 herauszuheben, deren Vordersatz die Oktave des Leittons in selbständigem Bogen gewinnt [7]. Ungeschickt ist hier freilich die Wendung zur Dominante mit ausdrücklicher Leugnung des Leittons, aber durchaus logisch der frei angefügte (im Notenbild entstellte) zweite Nachsatz, welcher in doppeltem Bogen langsam herabgleitet. 7 ist eine Kontamination mit dem ebenfalls volkstümlich gewordenen Kunstlied ‚Letzte Rose' und kommt aus inneren Gründen über die Wiederholung des Vordersatzes nicht hinaus. Die Fassung hat nur fragmentarischen Wert. In diesem Zusammenhang ist noch eines Liedes zu gedenken, welches in Anlehnung an das vorliegende entstanden ist. Es beginnt mit den Worten ‚Fern im Süd liegt meine Heimat, fern im Süd da liegt das Land' mit dem Kehrreim ‚Ade mein Pfälzerland'. Die Melodie übernimmt den ersten Halbsatz von Reißiger's Lied und fährt dann frei fort [1]):



[1]) Heeger-Wüst, a. a. O., Nr. 350.

Ein zweites Beispiel für das Verhältnis volkläufiger Fassungen eines Kunstliedes zum Original ist das trotz seiner Ähnlichkeit stark gegensätzliche Lied August Wagner's ‚Wie die Blümlein draußen zittern', dessen originale Fassung ich unter 1 nach L. Benda's ‚Buch der Lieder' wiedergebe[1]):
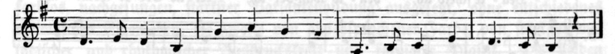


Von dem vorigen Liede ist dieses (abgesehen von seinem geringeren Werte, von dem hier nicht die Rede ist) durch zwei Momente unterschieden: die größere Klarheit der Form und die plastische Gegensätzlichkeit der als Kehrreim auftretenden zweiten Periode. Beide Gründe, besonders aber der zweite, haben die Melodie sehr beliebt gemacht, so daß die Zahl der erhaltenen volkläufigen Fassungen die des vorigen Liedes weit übertrifft. Für die Fortpflanzung dieses Liedes ist im Gegensatz zum vorigen entscheidend, daß die Abstreifung der dem Volkslied wesensfremden Teile nicht allmählich durch lebendige Weitergabe erfolgte, sondern einmalig und bewußt von S i l ch e r unternommen wurde. In dessen Sammlung erhält die Melodie die unter 2 angegebene Gestalt.

1) Nr. 184.

Der Vergleich läßt die Tragweite der Redaktion erkennen, über welche im vorigen Kapitel gesprochen wurde. Silcher ist mit dem Liede ganz frei umgegangen. Er hat es im ganzen vereinfacht: er hat rhythmisch die bedenklichen Synkopen der ersten Periode beseitigt [1] und die komplizierte Rhythmik des Zwölfachteltaktes auf eine einfache Grundform zurückgeführt [2]. Er hat die schwankende Melodik des dritten Taktes auf eine diatonische Grundform gebracht [3] und die in der unvorbereiteten Einführung des Leittons [4] schwierige Dominantentsprechung des Nachsatzes in eine wörtliche Wiederholung umgedeutet [3]. Er hat die (im Sinne des Volksliedes) etwas gewaltsame Melodik des elften und letzten Taktes vereinfacht und eine hemmende Alteration [5] beseitigt. Trotz aller dieser Vereinfachungen aber hat er das Sentimentale der Melodie, welches sie durch ihn so beliebt werden ließ, durchaus nicht gemildert, sondern nur mit einfacheren Mitteln betont: durch die Tritonusspannung der Teilschlüsse in der ersten Periode [3], durch die starke Reizwirkung der zur Unterdominante leitenden Alteration im Kehrreim [6] und durch die billige melodische Wendung des vorletzten Taktes [7]. Vom Standpunkt des Volksliedes aus gesehen, bedeutet die Redaktion Silcher's gegenüber der originalen Melodie Wagner's einen erheblichen Gewinn. Kann sie auch nicht entfernt an Feinheit und Gestaltungskraft mit den besten Bearbeitungen Zuccalmaglio's verglichen werden, so ist sie doch durchaus eine künstlerische Leistung von eigener Bedeutung. Ohne Silcher's Vermittelung würde das Kunstlied, wenn es überhaupt in den Volksmund übergegangen wäre, vermutlich allen zerstörenden und zersetzenden Einflüssen der Fortpflanzung viel stärker ausgesetzt gewesen sein. Er hat, gewissermaßen als Medium des Volkes, durch einmaligen Eingriff geschaffen, was ohne ihn allmählich und organisch, sicherlich aber in gleicher Richtung, wenn auch vielleicht nicht in gleicher Stärke, eingetreten wäre. Er hat, genau wie Zuccalmaglio, diese Eingriffe aus einem instinktiven Empfinden für das Volksliedmäßige vorgenommen, geleitet von einem sicheren Gefühl für das Wesentliche, vor gröberen Wirkungen nicht zurückscheuend; die sublime Art der Einfühlung Zuccalmaglio's, den Friedlaender als die ‚mehr feminine Natur' von beiden bezeichnet [1]), lag ihm fern.

Die übrigen mir vorliegenden volkläufigen Fassungen des Liedes folgen mit einer Ausnahme Silcher's Bearbeitung. Die Varianten der ersten Periode gehen über die vorher gemachten Beobachtungen nicht hinaus. Wie sicher aber Silcher's Instinkt bei der Übersetzung des Kehrreims in den Stil des Volkslieds war, geht daraus hervor, daß der Kehrreim nicht nur in allen Fassungen fast wörtlich übernommen wurde, sondern bei Amft sogar einmal in Verbindung mit einer ganz andern Melodie auftritt. Die Varianten beziehen sich nur auf das Rhythmische und bewegen sich hier innerhalb bereits erkannter Gesetze, wie etwa in der ungeschickten metrischen Bindung des folgenden Anfangs [2]):
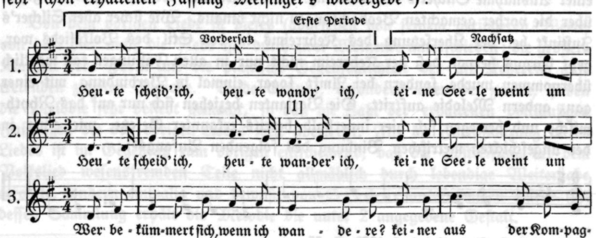


1) a. a. O. Petersjahrbuch 1920, S. 55.
2) handschriftlich aus dem Hessischen Archiv A 1126.

Die Melodie gehört mit der vorigen dem gleichen Typus an, der seinem Wesen nach eine zeitliche Fortsetzung der vorher gekennzeichneten ,Flugblattlieder' bildet. So ist es auch verständlich, daß ihr Anfang einmal einer wirklichen ,Moritat' unterlegt wurde: bei Marriage findet sie sich zu dem Text ,Ach das Herze möchte bluten, wenn man hört von der Geschicht'.[1]) Hier ist sie mit dem ähnlichen Anfang ,Seht ihr drei Rosse vor dem Wagen' kontaminiert, der den meisten andern Fassungen des Textes zu Grunde liegt.

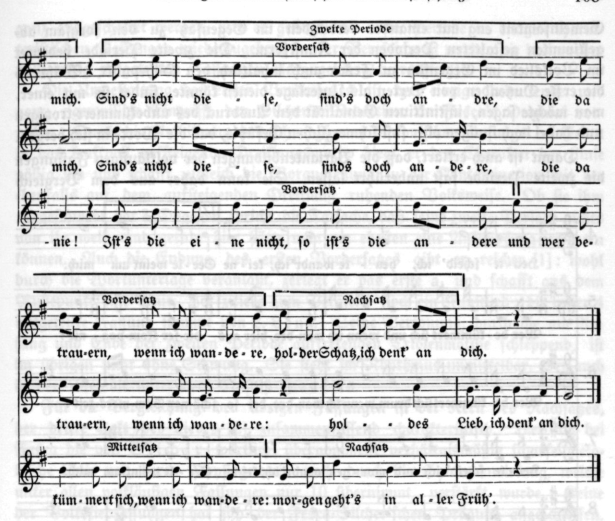
4.

Die Ergebnisse der bisherigen Vergleiche: volkstümliches Kunstlied, Bearbeitung, Kontamination und Variantenbildung werden zusammengefaßt und erweitert in den volkläufigen Fassungen des Liedes ,Heute scheid' ich, morgen wandr' ich'. Es wurde 1822 von C. Fesca komponiert; der Textdichter ist der ,Maler Müller' in dessen ,Balladen'[2]) die Worte enthalten sind. Die Melodie Fesca's entspricht derjenigen, welche zu den Worten ,An der Saale hellem Strande' heute am häufigsten gesungen wird. Diese Weise hat Silcher in seine Sammlung aufgenommen und an einigen Stellen verändert, doch sind seine Eingriffe (bis auf den Anfang und Schluß) unwesentlich im Verhältnis zum vorigen Falle und bedeuten keineswegs eine Bereicherung. 1840 teilen Erk und Irmer die unredigierte Fesca'sche Weise mit und berichten, sie haben sie ,am Oberrhein und auch in Norddeutschland vom Volke singen hören'. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aber erfolgte aus textlichen und musikalischen Gründen die Kontamination mit einem (scheinbar nur noch auf diese Art mittelbar erhaltenen) Soldatenlied. Die neue Fassung, oft mit den Worten ,Wer bekümmert sich, wenn ich wandere' beginnend, gewann eine derartige Durchschlagskraft, daß sie die alte Melodie fast völlig verdrängte, zumal diese sich mehr und mehr mit dem Text des Saaleliedes verband. In dieser Form lebt das Lied weiter. Unter den neueren Sammlern notiert Herfurth-Schiel die Fesca'sche Melodie; E. Marriage fand neben dem Volkslied in einem handschriftlichen Liederbuch den Text des Originals, bemerkt aber, daß die andere Fassung ,weit mehr unterm Volk verbreitet ist'.[3])

Ich stelle sie nun zunächst zusammen: das Original Fesca's, die Bearbeitung Silcher's und die Volksweise, welche ich in der zwar nicht ganz reinen, aber sehr schön erhaltenen Fassung Meisinger's wiedergebe[4]):



[1]) a. a. O. Nr. 41. [2]) Mannheim 1776. [3]) a. a. O., Nr. 125.
[4]) 1: nach Erk-Böhme Nr. 1376; 2: nach Erk-Silcher, Allgemeines deutsches Kommersbuch. 29. Auflage, Lahr 1886. Nr. 325. 3: Meisinger, a. a. O., Nr. 127.
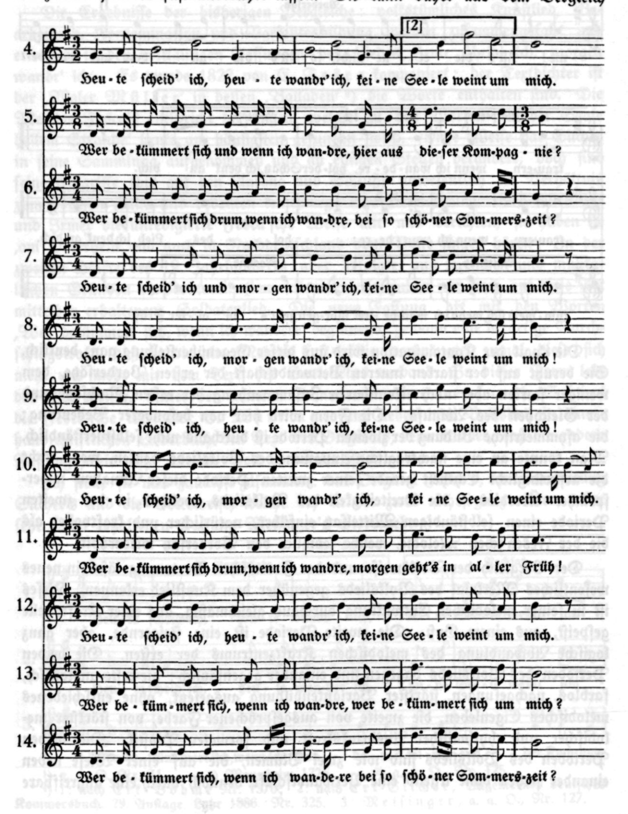


Die Logik der Kontamination wird aus dieser Gegenüberstellung ganz deutlich. Sie beruht auf der starken inneren Verwandtschaft der ersten Vordersätze, dem weniger starken aber noch erkennbaren Zusammenhang der ersten Nachsätze und der Gleichheit des Ablaufs. Die Form wird hier von besonderer Bedeutung; die asymmetrische Bildung der zweiten Periode ist durchaus nicht selbstverständlich. Man könnte an eine nachträgliche Anpassung des Volkslieds denken, wenn nicht die ursprüngliche Echtheit gerade seiner zweiten Periode dieser Annahme widerspräche. Überdies ist die Dreiteiligkeit des Volkslieds, welches in der zweiten Periode einen selbständigen Mittelsatz einführt, natürlicher und kraftvoller als die der Fesca'schen Melodie, welche lediglich den Vordersatz wiederholt.

Der Vergleich der Volksweise und der Fesca'schen Vertonung läßt ein neues wesentliches Merkmal des Volkslieds gegenüber dem Kunstlied erkennen. Dieses ist in seiner melodischen Entwicklung durchaus gleichmäßig, aus einer Kraftquelle gespeist, aus einem Guß. Die zweite Periode ist eine steigernde, aber ganz logische Abwandlung des melodischen Kraftzentrums der ersten. Die beiden Perioden des Volkslieds dagegen sind einander gegensätzlich: die erste unplastisch, farblos, nachgesungen, stärkster Variantenbildung ausgesetzt, ohne entschiedenes melodisches Eigenleben, die zweite von ausgesprochener Farbe, von stärkster melodischer und rhythmischer Ausdruckskraft und formaler Plastik. Die beiden Perioden des Volkslieds sind wie zwei Blumen, die auf einer Wiese neben einander stehen ohne irgend eine Verwandtschaft, dennoch durch eine ungreifbare

Gemeinsamkeit eng mit einander verbunden im Gegensatz zu den sorgsam abgestimmten gestalteten Perioden der Kunstform. Die zweite Periode bedeutet im Volkslied im Gegensatz zu Fesca auch inhaltlich den Höhepunkt. Während die erste Dutzenden von Texten als Unterlage dienen könnte, findet sie mit einer, man möchte sagen, instinktiven Genialität den Ausdruck des unbekümmert-trotzigen und dabei doch innigen oder fast schmerzlichen Gefühls, das die Worte in sich bergen.

Damit ist auch erklärt, daß die Variantenbildungen der volkläufigen Fassungen die zweite Periode fast unberührt lassen. Sie kann daher aus dem Vergleich



ganz ausgeschaltet werden, und es genügt, die erste Periode in einigen charakteristischen Fassungen wiederzugeben; in der Vergleichung werden die drei vorher vollständig mitgeteilten Fassungen als zugehörig betrachtet[1]):

Die Umgestaltung des ersten Vordersatzes ist der einzige bedeutende und ganz eigenwillige Eingriff, den Silcher's Redaktion an Fesca's Original vornahm. Durch die Umbildung des schmiegsamen diatonischen Anfangs bei Fesca in das kraftvoll aufsteigende Dreiklangsmotiv biegt er den Charakter der Linie völlig um und schafft zugleich die Voraussetzung zu der Kontamination mit der ebenfalls auf dem aufsteigenden Dreiklang ruhenden Volksweise. Ob sie ihm vorgeschwebt hat? Dagegen spricht die Tatsache, daß seine zweite Periode nichts von ihr weiß, und gerade hier hätte man am ehesten eine Anknüpfung erwarten können. Auch die Endung des ersten Vordersatzes gibt er reicher [1]: wohl durch die Wortunterlage veranlaßt, zerlegt er das erste a_1 und schafft aus dem Ruhepunkt eine Linie. Ich zitiere zum Vergleich noch ein Kunstlied: die unter 4 mitgeteilte Fassung stammt von L. Lenz. Seine Vertonung, durch die am Anfang und Ende der zweiten Periode auftretenden Triolenmotive schleppend, ist im übrigen nicht ohne Schwung. Sie steht im Rhythmus unmittelbar, aber auch in der Melodik unter dem Einfluß Fesca's.

Für die Vergleichung der übrigen Fassungen ist der Kern des Nachsatzes, der dritte Takt des Liedes [2] zusammenfassend charakteristisch. Hier lag bei Fesca die von Silcher wörtlich übernommene verhältnismäßig scharfe melodische Linie vor, deren Physiognomie noch durch die Synkopenwirkung, welche unter allen volkläufigen Fassungen nur 10 übernimmt, verstärkt wurde. Keine der Volksliedfassungen hat sich der Fesca-Silcher'schen Prägung angeschlossen, sondern gerade hier erscheint das Fluktuierende der Umbildungen besonders stark. Die Linie dieses Taktes ist in jeder Fassung verändert und zwar nicht nur in der Lage der Einzeltöne, sondern in der Richtung, Art und Intensität ihrer Schwingung.

Hier fällt der Begriff der Variante. Sämtliche Fassungen, vielleicht mit Ausnahme von 5, welche sich vom Original aus als Umkehrung begreifen ließe, sind freie Bildungen; ihre Linien schwingen nach eigenen Gesetzen. Die Größe des Bogens, den sie beschreiben, ist verschieden: sie schwankt zwischen Sekunde und Quarte. Ebenso veränderlich ist die Richtung. Die reine Diatonik des Originals ist ebenso Ausnahme wie die entschiedene Tendenz zur Abwärtsbewegung in 6 und 7. Die freischwingende, ornamental bewegte Linie herrscht vor. Dabei zeigt sich auch hier in verschiedenen Fassungen die starke Einheitlichkeit ihrer Bildung: die klare, knappe Entschiedenheit in 8, die Tendenz zu ornamentaler Auflösung in 14, zu rhythmischem Eigenleben in 6 und 10, zu motivisch entwickeltem Flusse in 3.

In den Vordersätzen knüpft keine der Fassungen an den von Fesca geschaffenen und von Silcher beibehaltenen Dominantschluß an; die 9. Fassung,

[1]) 4: L. Lenz: Commersbuch für den deutschen Studenten. 27. Auflage, Leipzig 1892, Nr. 421; 5: Erk-Irmer, III, 44; 6: Wolfram, a. a. O., Nr. 389; 7: Lewalter, I, 3; 8: Köhler-Meier, Nr. 166; 9: John, a. a. O., Nr. 190; 10: Marriage, a. a. O., Nr. 125; 11: Handschriftlich aus dem Schlesischen Archiv A 51796; 12: Handschriftlich aus dem Material Kassel-Hochfelden A 47391; 13: Krapp, a. a. O., Nr. 254; 14: Gaßmann, a. a. O., Nr. 92.

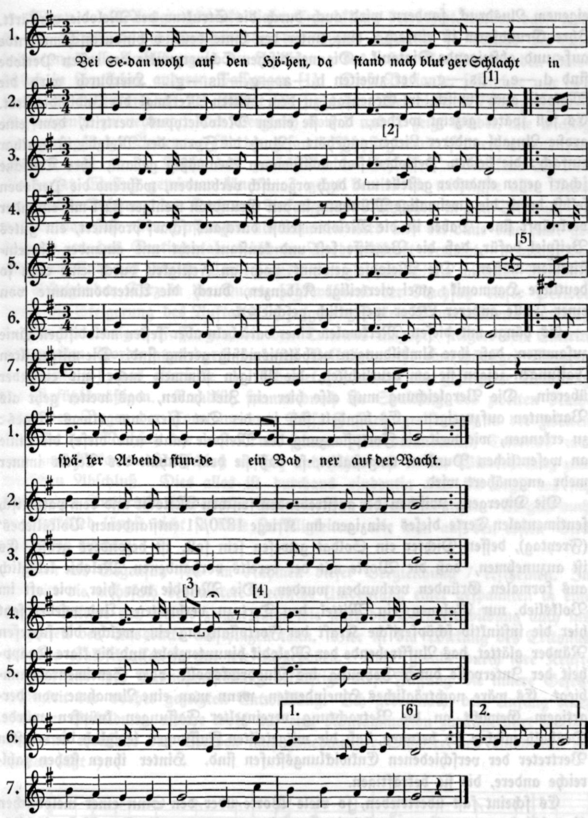
die scheinbar hierher gehört, ist eine Kontamination. Allen aber liegt das von Silcher gegen Fesca neu gebildete Anfangsmotiv $d_1 - g_1 - h_1$ in irgend einer Form, oft zur Linie gedehnt, zu Grunde.

5.

Bei der allgemeinen Darlegung der Probleme waren drei Begriffe geschieden worden, auf welche die Untersuchung jetzt zurückkommen muß: Festigkeit, Konstanz und Individualität. Zunächst sollen die Wesensunterschiede von Festigkeit und Konstanz an einem Vergleich deutlich gemacht werden. Die bisher verglichenen Melodien waren zwar von sehr verschiedenen Graden der Festigkeit: manche zeigten ein scharfes Profil, eine ganz einheitlich konzipierte Entwicklung, eine gemeißelte Linie, andere dagegen waren stark zersungen, mit fremden Elementen durchsetzt und zufällig. Trotzdem waren die bisher verglichenen Melodien sämtlich konstant: sie gehörten ihrem Wesen nach einem Texte an. Wenn es auch gelegentlich vorkam, daß eine Melodie mit neuen Worten verbunden wurde (wie die erste Periode des Wagner'schen ‚Wie die Blümlein draußen zittern', der Ballade ‚Ach, das Herze möchte bluten' zu Grunde lag), so war dies doch lediglich eine Kontamination.

Denn auch eine konstante Melodie kann Kontaminationen eingehen. Der Unterschied liegt darin: eine Melodie ist nicht konstant oder, wie es vorher bezeichnet wurde, variabel, wenn sie einer größeren Anzahl von Texten vollständig und gleichwertig unterlegt wird. Beide Begriffe vollständig und gleichwertig grenzen die variable Melodie gegen die Kontamination ab. Freilich muß immer wieder betont werden, daß alle solche Abgrenzungen nur einen Typus vom andern scheiden; Übergangsformen sind auch hier vorhanden. Während es sich bei Kontaminationen in der Regel um einen Teilsatz oder eine erste Periode handelt, wird hier die vollständige Melodie von einem Texte auf einen andern herübergenommen. Und während man bei kontaminierten Melodien immer zwischen der ursprünglichen und den abgeleiteten Melodien unterscheiden konnte, fällt diese Unterscheidung hier fort: die variable Melodie ist der sich stets gleich bleibende Körper für eine Reihe verschieden gearteter Gewänder. Eine in einzelnen Fassungen so wenig feste Melodie wie die des Liedes ‚Nachtigall, ich hör dich singen' war doch in hohem Maße konstant. Es wäre nicht leicht ein Text mit anderem Inhalt, anderer Gegenständlichkeit und anderem Ausdruck denkbar, mit dem diese Melodie hätte verbunden werden können. Im Gegensatz dazu ist die Melodie des folgenden Liedes ‚Bei Sedan wohl auf der Höhen' durchaus variabel und gewinnt eine gewisse Konstanz erst durch ihre Entwicklung. Die vergleichende Betrachtung spaltet sich hier also: sie fragt erst, welche Entwicklung die Melodie in ihrer Verbindung mit einem charakteristischen Texte durchgemacht hat, und dann nach dem Verhältnis der Melodie zu anderen Texten. Zur Beantwortung der ersten Frage wähle ich aus einer größeren Anzahl von Fassungen mit dem gleichen Texte ‚Bei Sedan wohl auf der Höhen' sieben, an denen ich diese Entwicklung deutlich machen kann [1]:

[1] 1: Meisinger, a. a. O., Nr. 28; 2: Schremmer-Schönbrunn, a. a. O., Nr. 13; 3: Weber, a. a. O., Nr. 12; 4: Köhler-Meier, a. a. O., Nr. 308; 5: Schweizer Archiv A 47395; 6: Amft, a. a. O., Nr. 153; 7: Wolfram, a. a. O., Nr. 505.



Ein Blick auf 1 macht den Unterschied gegen frühere Lieder deutlich. Diese Melodie ist durchaus ohne innere Verbindung mit dem Inhalt des Textes; im Gegenteil besteht zwischen dem Pathos der Handlung: dem sterbenden Soldaten, der dem Posten letzte Grüße an Weib und Kind aufträgt, und dem Ausdruck der Melodie eine starke Divergenz. Und dieser Mangel wurde von denen, die das Lied weiter getragen haben, empfunden und bis zu einem hohen Grade ausgeglichen. Das Variable der Melodie liegt aber nicht nur in dem Mangel an

eigenem Ausdruck, sondern wird auch durch die Struktur der Melodie verstärkt. Ihre Grundform ist einfach: eine unter der Linie deutlich hindurchschimmernde auf- und absteigende Diatonik. Die melodischen Schwerpunkte der ersten Periode sind d_1—e_1—fis_1—g_1, der zweiten h_1—a_1—g_1—fis_1—g_1. Hierdurch wird die Melodie auch typisch, im Gegensatz zu dem dritten Merkmal der Individualität. Es soll später gezeigt werden, daß sie einen Melodietypus vertritt, dem eine große Anzahl anderer Lieder angehört. Auch die Form der Melodie ist denkbar einfach: die beiden Perioden sind vollkommen ebenmäßig gebaut, ihre Teilsätze scharf gegen einander gestellt und doch organisch verbunden, während die Perioden selbst durch die zweimalige Mündung in den Grundton weniger stark mit einander verknüpft sind. Dabei ist die Melodie selbst durchaus scharf profiliert, ein gutes Beispiel dafür, daß die Begriffe fest und konstant nicht mit einander übereinstimmen müssen. Die Melodie gewinnt noch an Festigkeit durch eine eben so deutliche Harmonik: zwei vierteilige Kadenzen, durch die Unterdominante von einer Fülle anderer Lieder wesentlich geschieden.

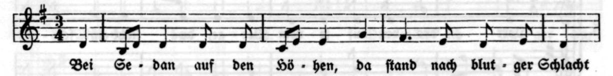
Es hängt mit diesen Merkmalen einer variabeln aber festen melodischen Linie zusammen, daß ihre Umbildungen verhältnismäßig gering sind. Die mitgeteilten Fassungen zeigen sie am deutlichsten, die übrigen stimmen mehr mit einander überein. Die Vergleichung muß also hier ein Ziel haben, das weiter geht als Varianten aufzuzeigen. Es handelt sich in der Tat hier um etwas Neues: zu erkennen, wie weit die Fortpflanzung der Melodie (und nur diese) die Linie an wesentlichen Punkten umgestaltet, so daß sie dem Inhalt des Textes immer mehr angenähert wird.

Die Divergenz zwischen der aufstrebenden frischen Melodik und dem pathetisch sentimentalen Texte dieses ‚einzigen im Kriege 1870/71 entstandenen Volksliedes' (Freytag), dessen Dichter ein Soldat gewesen sein soll, ist besonders groß. Es ist anzunehmen, daß die Worte mit der bereits vorhandenen Melodie lediglich aus formalen Gründen verbunden wurden. Die Melodie war hier, wie oft im Volkslied, nur Rahmen, ein Mittel, den Text zu verbreiten. Und wieder setzt hier die instinktiv schöpferische Kraft der Fortpflanzung ein, welche die scharfen Ränder glättet, das Aufstrebende der Melodik hinunterzieht und die klare Knappheit der Intervalle durch Dehnung ins Ausdrucksvolle oder Sentimentale umbiegt. Es wäre nachträgliches Hineindeuten, wenn man eine Annahme von derartigem Gewicht an die Betrachtung vereinzelter Fassungen knüpfen würde. Deshalb möchte ich betonen, daß die mitgeteilten Fassungen lediglich die reinsten Vertreter der verschiedenen Entwicklungsstufen sind. Hinter ihnen stehen zahlreiche andere, die sie bekräftigen.

Es scheint fast übertrieben, so viele Worte über den Sinn einer melodischen Entwicklung zu machen, die sich in so geringen und vereinzelten Nebensächlichkeiten ausspricht. Denn bei flüchtigem Überblick über die mitgeteilten Fassungen fällt deren Ähnlichkeit viel eher auf als ihre Unterschiede. Die beiden Vordersätze der Melodie bleiben — und das ist ein neuer Beweis für ihre Festigkeit — fast unberührt. Allein der Abschluß des zweiten zeigt in dem Schwanken zwischen Terz und Quarte eine Variante, die im Zusammenhang mit den übrigen an Bedeutung gewinnt.

Wenn 1 als Ausgangspunkt dieser Entwicklung betrachtet werden darf, weil sie alle Merkmale der Reinheit oder des Typus aufweist, so besteht die erste bedeutungsvolle Umbildung in der Umbiegung des ersten Nachsatzes in den Halbschluß in sämtlichen anderen Fassungen [1]. Diese Variante, scheinbar nur von formaler Bedeutung, ist der stärkste Versuch, der Melodie das Bedingungslos-Aufsteigende zu nehmen. Der Vergleich von 1 und 2 zeigt wieder, wie wichtig eine geringfügige Änderung für die gesamte Physiognomie ist: es möchte fast scheinen, als ob die Kraft des zurücksinkenden Schlusses rückwirkend auf den Vordersatz Einfluß gewinnen könnte. 3 zeigt bereits die wichtigste aller Varianten: die Dehnung der Terz am Anfang des Nachsatzes in den Tritonus [2], welcher von fast allen Fassungen übernommen wird und der Linie eine stark gesteigerte, an das Sentimentale reichende Ausdruckskraft verleiht. 4 bringt daneben am Ende des zweiten Vordersatzes die in gleichem Sinne wirkende Dehnung der absteigenden Terz in die Quarte [3], während der Nachsatz dieser Periode durch die Steigerung des Auftakts in entgegengesetztem Sinne wirken könnte [4]. 5, eine der wenigen Fassungen, die den Tritonus umgeht, steigert den Eintritt des zweiten Vordersatzes durch die (im Volkslied nicht eben häufige) Wechseldominante [5]; das alterierte cis_1 bedeutet hier wieder eine gesteigerte Betonung des Gefühlsmäßigen. 6 endlich spannt durch die Spaltung des zweiten Nachsatzes den Bogen der Form weiter. Diese Fassung greift auch in der zweiten Periode den Nachsatz der ersten mit seinem (hier veränderten) Tritonus und dem zurücksinkenden Halbschluß auf [6] und führt erst in der Wiederholung zum tonischen Abschluß. Dies alles ist durchaus eindeutig und die Logik des sich steigernden Ausdrucks hindert die Annahme von Zufallsbildungen. Es gibt auch im Volkslied längst nicht so viele Zufälligkeiten, wie man auf den ersten Blick annehmen möchte.

Nur als Gegensatz soll im Rahmen dieser Vergleichung 7 erscheinen. In ihr tritt die mehrfach beobachtete metrische Umdeutung einer gespannten in eine gelöste Taktart ein, welche zeigen kann, wie stark die Variantenbildung auch ins Gegenteil des Ausdrucks umschlagen kann. Hier ist die Wirkung des Tritonus und des Halbschlusses so gut wie aufgehoben. Aber gerade durch ihre Kraftlosigkeit und ihre Ausnahmestellung bekräftigt diese Fassung die innere Gesetzmäßigkeit der vorher gezeigten Entwicklung. Ich gebe noch den Anfang einer weiteren Umbildung, welche wohl auf eine Kontamination zurückgeführt werden muß und ebenfalls das Streben nach zunehmender Schwere des Ausdrucks erkennen läßt [1]):



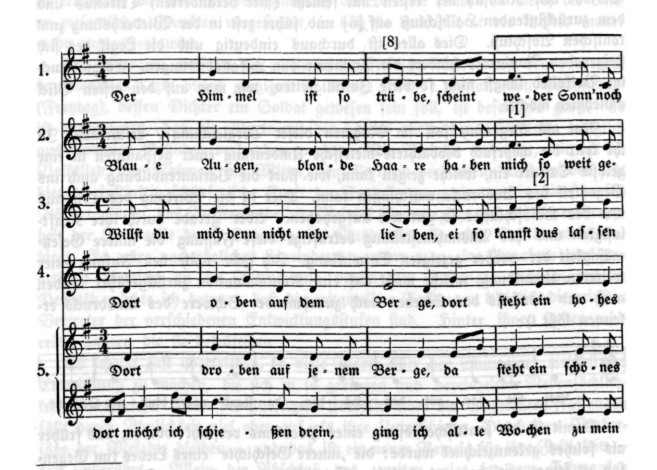
Damit ist die praktische Lösung eines Problems versucht worden, das früher als solches gekennzeichnet wurde: die ‚innere Geschichte' eines Liedes (im Gegensatz zu seiner zeitlichen und örtlichen Entwicklung) zu erkennen. Sie ist besonders
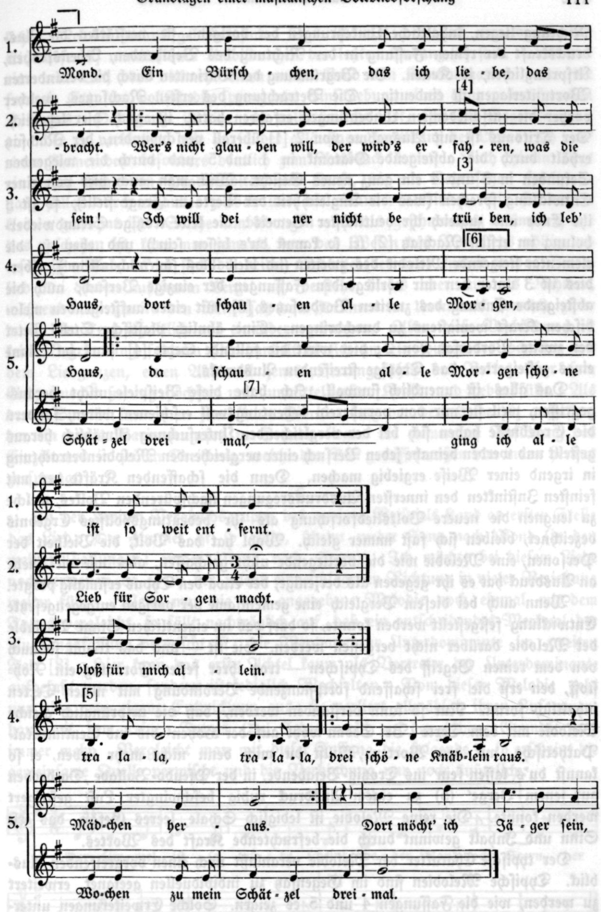
---

1) John, a. a. O., Nr. 185.

ergiebig und auch leicht zu fassen, wenn sie, wie hier, in der Richtung einer einheitlich verlaufenden Gefühlsskala liegt. Die zeitliche und örtliche Entwicklung kommt hierbei nur mittelbar in Betracht. Die Entwicklungslinie kann den Varianten ohne Rücksicht auf Zeit und Ort abgelesen werden; im Gegenteil: ihre innere Logik wird gerade hindern, entscheidende Varianten als örtlich bedeutungsvoll in Anspruch zu nehmen. Eher müßte die Linie der zeitlichen Entwicklung berücksichtigt werden. Die innere Entwicklungslinie wird sich mit der zeitlichen oft in gleicher Richtung bewegen, oft aber ihr vorauseilen oder hinter ihr zurückbleiben. Varianten von starker Durchschlagskraft treten überraschend und bisweilen instinktiv ans Licht, während sie in andern Fällen auf langem, mühevollem, wenn auch logischem Weg gewonnen werden.

So ergibt der Vergleich bis hierher, daß eine variable Melodie durch Verbindung mit e i n e m Texte sich in der Richtung zunehmender Konstanz entwickelt hat. Daß die gekennzeichnete Entwicklung in der Tat mit diesem einen Texte verbunden war, soll noch ein zweiter Vergleich zeigen. Denn nachdem der variable Charakter der Melodie als solcher gekennzeichnet ist, ist es nötig, sie wenigstens noch an einigen (wiederum ausgewählten) Beispielen in Verbindung mit neuen Texten zu sehen. [1])



1) 1: L e w a l t e r, a. a. O. III, 1; 2: K ö h l e r - M e i e r, a. a. O., Nr. 49; 3: K ö h l e r - M e i e r, a. a. O., Nr. 50; 4: A m f t, a. a. O., Nr. 20; 5: H e e g e r - W ü s t, a. a. O., Nr. 77.



Der Vergleich dieser Melodienreihe mit der vorigen scheint mir für die Richtigkeit der gezeigten Entwicklung beweisend. Auch in diesen Fassungen ist der Typus vielfach verändert. Aber alle Umbildungen sind, so weit sie in gleicher

Richtung liegen, inhaltliche Umkehrungen der vorigen: sie verstärken die Ausdruckskraft der reinen Fassung in der Richtung des Bejahenden, Lebensfrohen, Ursprünglichen, ja Kecken. Die Begründung der Varianten durch die veränderten Wortunterlagen ist eindeutig. Die Betrachtung des ersten Nachsatzes, welcher vorher die entschiedensten Umdeutungen erfahren hatte, ist auch hier lehrreich. Der Tritonus ist mit Ausnahme von 2 [1] überall verschwunden, der Nachsatz erhält durch die absteigende Diatonik in 1 und 5 und durch die wiegenden Sekunden in 3 und 4 ein ganz neues Gesicht. Will man auch hier von einer Entwicklung sprechen (was die Ungleichheit der Texte in Frage stellt), so ist 3 ihr Ende und zugleich ihr deutlichster Beweis: die kecke trotzige Sekundwiederholung im ersten Nachsatz [2] (ei so kannst du's lassen sein!) und eben so die elementar steigernde Melodik des zweiten (ich bleib bloß für mich allein!). Überdies ist 3 unter den mir vorliegenden Fassungen der einzige Versuch, auch die absteigende Endung des zweiten Vordersatzes [3] mit einer aufsteigenden melodischen Kraft wenigstens zu durchdringen. Eine ähnlich plastische Stelle bietet der zweite Vordersatz von 2; hier wirkt die fallende Sexte [4] stark im Sinne eines gesteigerten, das Trotzige streifenden Ausdrucks.

Das alles ist unendlich sinnvoll. Ich habe diese Beispiele nicht herausgegriffen, weil sie mir von vornherein bedeutungsvoll erschienen wären, sondern die Ergebnisse haben sich bei der vergleichenden Untersuchung allmählich heraus gestellt und werden beinahe jeden Versuch einer vergleichenden Melodienbetrachtung in irgend einer Weise ergiebig machen. Denn die schaffenden Kräfte des mit feinsten Instinkten den innersten Ausdrucksregungen nachspürenden Volkes, welche zu leugnen die neuere Volksliedforschung als ihr bedeutungsvollstes Ergebnis bezeichnet, bleiben sich fast immer gleich. Wohl hat das Volk, die Vielheit der Personen, eine Melodie wie die vorliegende nicht geschaffen, aber wie viel mehr an Ausdruck hat es ihr gegeben als derjenige, der etwa den Typus erstmalig prägte.
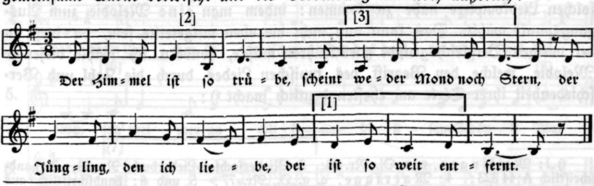
Wenn auch bei diesem Vergleich eine gemeinsame der vorigen entgegengesetzte Entwicklung festgestellt werden konnte, so darf das im eigentlichen Sinne Variable der Melodie darüber nicht vergessen werden. Sie ist — und das trennt sie auch von dem reinen Begriff des Typischen — trotz ihrer festen Formung ein Rohstoff, den erst die frei schaffend fortpflanzende Verbindung mit neuen Texten inhaltlich formt. Nur so kann verstanden werden, daß die ursprünglich gleiche Melodie mit dem Texte ‚Bei Sedan wohl auf der Höhen' bis ins Sentimental-Pathetische, mit den Worten ‚Willst du mich denn nicht mehr lieben, ei so kannst du's lassen sein' ins Trotzig-Bejahende, in der Pseudo-Ballade ‚Da droben auf jenem Berge' (5) zu einem Ausdruck ruhig beschwingter Lust gesteigert werden konnte. Die reine Melodie ist lediglich Schale, leeres Gefäß, das erst Sinn und Inhalt gewinnt durch die befruchtende Kraft des Wortes.

Der typische Charakter der Melodie veranlaßt noch einen vorgreifenden Ausblick. Typische Melodien sind im Gegensatz zu individuellen geeignet, erweitert zu werden, wie die Fassungen 4 und 5 es zeigen. Solche Erweiterungen unterscheiden sich von Kontaminationen dadurch, daß sie nicht an die Stelle ursprünglicher Formteile, sondern neben diese treten, ferner dadurch, daß sie nicht von einer fremden melodischen Quelle aus eindringen, sondern meist aus der ursprüng-

lichen Melodie heraus gebildet sind. Das ist in 4 der Fall, wo die beiden Einwürfe [5] unmittelbare Umbildungen der letzten Endung [6] sind. 6 bedeutet eine neue Art, oder vielmehr einen neuen Grad von Kontamination: eine die formale Struktur vollständig sprengende Einschiebung eines ganz wesensfremden Teilsatzes. Das ganze ist eine echt volkstümliche Art, schärfste Gegensätze mit einander zu verbinden, wie sie in der geläufigen Umbildung des Liedes ‚Ich hatt' einen Kameraden' besonders deutlich zum Ausdruck kommt. Auch hierin liegt ein hoher Grad von Produktivität, eine Kraft, die mit Gegensätzen spielt, sie ganz stillos durch einander wirbelt und mit einander verbindet, wie sie es im kleinen gewohnt ist. Solche Umbildungen aber als ‚geschmacklos' bekämpfen, wie das geschehen ist, kann nur jemand, dem das Wesen des Volkslieds völlig unerschlossen blieb. Hier sind die beiden Liedteile (der erste knüpft an das Volkslied ‚Da droben auf jenem Berge' an, versteht dieses aber nur als Rahmen, während der zweite den Mittelsatz von ‚Drunten im Unterland' benutzt) zwar durch den Text inhaltlich mit einander verbunden. Aber diese Verbindung ist keine Begründung, sondern hier handelt es sich um ein souveränes Schalten mit dem Liedganzen, einen Ausdruck jenes ‚Herrengefühls' des Volkes über sein Lied, eine Äußerung höchster und unmittelbarster Kraft und Lebensfülle. Als deren Symbol kann man jene kleine Fioritur kurz vor dem Ende [7] auffassen, der ein neues Variantengesetz zu Grunde liegt: die elementare Auflösung des Einzeltones in seinen Dreiklang, welche den Ton gewissermaßen von innen heraus zersprengt.

6.

In der zweiten Vergleichsgruppe des vorigen Beispiels stand an erster Stelle das Lied: ‚Der Himmel ist so trübe, scheint weder Sonn noch Mond (in den meisten Fassungen: weder Mond noch Stern)'. Ich möchte bei diesem Liede noch verweilen, da es in der zuletzt eingeschlagenen Richtung in vieler Beziehung weiter führt. Wenn man die dort angegebene Melodie noch einmal mit dem Typus vergleicht, so fällt nachträglich auf, daß ein entscheidendes Merkmal der Ausgangsfassung vermischt ist: die Wendung zur Unterdominante im zweiten Takt [8]. Hier kann das erste Achtel kaum als Vertreter der Unterdominante aufgefaßt werden, sondern ist lediglich Wechselton. Von dieser Melodie geht nun eine neue eigene Entwicklung aus: sie verliert allmählich ihren Zusammenhang mit dem reinen Typus (Bei Sedan wohl auf der Höhen; Grundform [1]) immer mehr. Vergleicht man mit dieser Fassung die folgende [2]), so erscheint die gemeinsame Quelle verwischt und die Verbindung nur noch äußerlich:



[1]) Seite 107, Nummer 1. [2]) Handschriftlich aus dem Schweizer Archiv A 20 203.

Die Kräfte, welche diese Umbildung verursacht haben, liegen in gleicher Richtung, in der die innere Entwicklung der ersten Vergleichsgruppe gesehen werden konnte: der zunehmenden Belastung der Melodie mit Momenten des unmittelbaren Gefühlsausdrucks. Hier ist die Neigung zur Auflösung [1] mit starkem, melodischem Ausdruck verbunden, der sich in größeren Intervallen [2] und in einer spezifischen Eigenart der Melodiebildung [3] ausspricht.
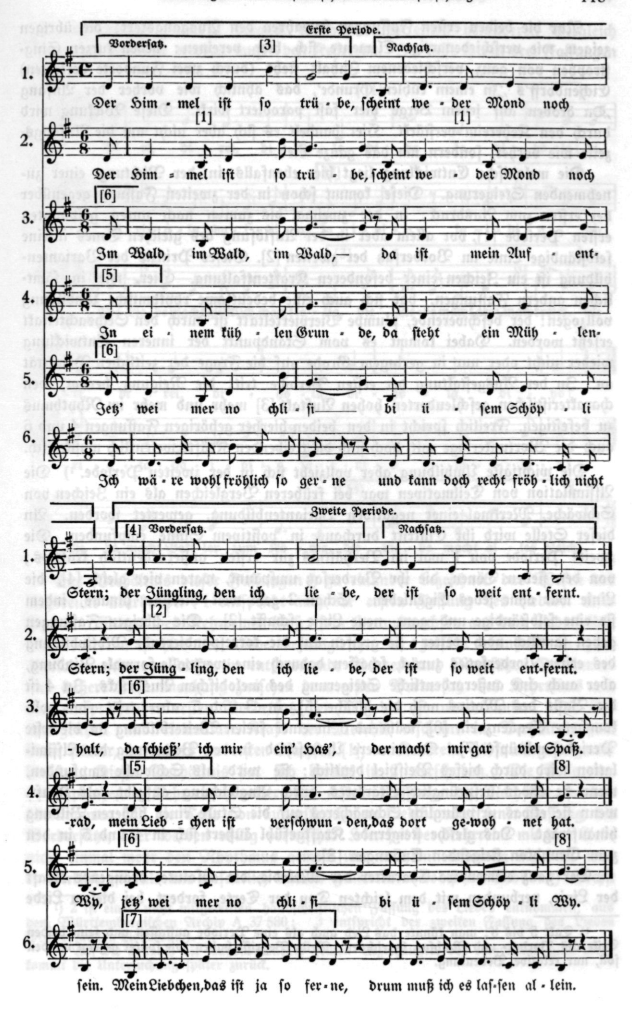
Die hier mitgeteilte Fassung des Liedes ist durch eine Reihe von Fundorten belegt, welche ziemlich stark von einander abweichen, ohne daß jedoch die eingehende Vergleichung zwischen ihnen Neues ergäbe. Neu ist aber, daß im Gegensatz zur ersten Vergleichsgruppe des vorigen Liedes ‚Bei Sedan wohl auf der Höhen' hier auch der Text nicht mehr individuell, sondern in hohem Grade typisch ist. Er stellt kein einheitliches Lied dar, sondern ist ähnlich wie die Melodie ein Sammelbecken wechselnder und ungleicher Inhalte. Der ersten Strophe schließen sich andere fast ohne Zusammenhang an: allgemeine Liebesempfindungen (Ach Mädchen, liebes Mädchen, ich sterb vor Ungeduld), bildhafte Liebesweisheit (Man schneid't nicht gern grün' Gerste, steht auch nicht gern früh auf) oder ein Einzelschicksal in dialogischer Form (Ach hätten meine Augen dich, Jüngling, nie gesehn!). Die Verbindung mit dem Text bleibt unwesentlich und Strophenverschiebungen sind eben so häufig wie das Eindringen völlig neuer Elemente. So ist es auch zu erklären, daß nicht einmal die Anfangsstrophe mit einer ihr wesentlich zugehörigen Melodie verbunden ist. Der Komplex des Liedes umfaßt eine größere Anzahl von Melodien, welche teilweise nichts mit einander zu tun haben.

Hier besteht ein neues, für die Beschäftigung mit dem Volkslied ungemein wichtiges Verhältnis: der Begriff des Einzelliedes tritt zurück, seine Konturen lösen sich auf, seine Grenzen verschwimmen. Weder der Text noch die Melodie geben einen Rückhalt: beide sind im Sinne der früheren Erklärung *typisch*. Das Lied ist ein Sammelbegriff, unter dem sich eine Reihe unverbundener, aber dennoch zusammengehöriger Erscheinungen vereint. Dadurch ist auch zu verstehen, daß die hier angestellten vergleichenden Untersuchungen kein abgerundetes Bild des Problems geben können. Jede neue textliche und musikalische Einwirkung zieht ihrerseits ein neues Varianten- und Kontaminationssystem nach sich, welches mit den verglichenen mannigfache, oft erkennbare, oft unter der Oberfläche wirkende Verbindungen eingeht.

Es gibt von dem hier gewählten Standpunkt aus nur eine Möglichkeit, einem solchen Liedkomplexe nahe zu kommen: indem man *eine* Melodie zum Ausgangspunkt wählt. Das kann nun nicht die oben mitgeteilte sein, da diese zu der vorigen Vergleichsgruppe zurückführen müßte, sondern ich wähle diejenige Melodie, welche den Begriff des typischen Liedes durch die Zahl und Verschiedenheit ihrer Texte am ehesten deutlich macht [1]):

---

[1]) 1: *Meisinger*, a. a. O., Nr. 60; 2: Niedersachsen-Liederbuch, Nr. 59; 3: handschriftlich A 44 323; 4: *Marriage*, a. a. O., Nr. 77; 5 und 6: handschriftlich aus dem Schweizer Archiv A 20 203 und 20 821.


Erste Periode.
Vordersatz.
[3]
Nachsatz.
1.
Der Him - mel ist so trü - be, scheint we - der Mond noch
[1]
[1]
2.
Der Him - mel ist so trü - be, scheint we - der Mond noch
[6]
3.
Im Wald, im Wald, im Wald, da ist mein Auf - ent-
[5]
4.
In ei - nem küh - len Grun - de, da steht ein Müh - len-
[6]
5.
Jetz' wei mer no chli - si bi ü - sem Schöp - li
6.
Ich wä - re wohl fröhlich so ger - ne und kann doch recht fröh - lich nicht
Zweite Periode.
[4] Vordersatz.
Nachsatz.
1.
Stern; der Jüngling, den ich lie - be, der ist so weit ent - fernt.
[2]
2.
Stern; der Jüng - ling, den ich lie - be, der ist so weit ent-fernt.
[6]
3.
-halt, da schieß' ich mir ein' Has', der macht mir gar viel Spaß.
[5]
[8]
4.
-rad, mein Lieb - chen ist verschwun - den, das dort ge-woh - net hat.
[6]
[8]
5.
Wy, jetz' wei mer no chli - si bi ü - sem Schöp - li Wy.
[7]
6.
sein. Mein Liebchen, das ist ja so fer - ne, drum muß ich es las-sen al - lein.

Nur die beiden ersten Fassungen bewahren den Ausgangstext; die übrigen zeigen, wie verschiedenartige Elemente sich hier vereinen: neben kurzen Singstrophen von ganz verschiedenem Inhalt steht (durch zwei Fundorte vertreten) Eichendorff's ‚In einem kühlen Grunde', das ähnlich wie vorher der Anfang ‚Da droben auf jenem Berge' hier fast parodiert wirkt. Diese Wirkung wird durch den Kehrreim verstärkt. Hier handelt es sich aber nicht um die Anfangszeile wie vorher, sondern um das ganze Lied.

Die melodische Entwicklung liegt hier ebenfalls in der Richtung einer zunehmenden Steigerung. Diese kommt schon in der zweiten Fassung gegenüber der ersten zum Ausdruck: in der zweimal bis zum h nach unten gespannten ersten Periode [1], vor allem aber in der Auflösung des gleichen Tones in eine selbständige Linie im Vordersatz der zweiten [2]. Dieses Prinzip der Variantenbildung ist ein Zeichen einer besonderen Kraftentfaltung. Hier, wie in sämtlichen andern Fassungen, hat sich auch eine bedeutsame rhythmische Umbildung vollzogen: der beschwerende, plumpe Viervierteltakt ist durch den Sechsachteltakt ersetzt worden. Dabei kommt es vom Standpunkt der inneren Entwicklung wieder nicht oder nur in geringem Grade auf die Frage der zeitlichen Priorität an. In der Ausgestaltung der ersten Periode tritt die Neigung hervor, den charakteristischen geschleuderten hohen Auftakt [3] mehr und mehr im Rhythmus zu befestigen. Freilich spricht in den beiden hierher gehörigen Fassungen 4 und 6 auch die Wortunterlage mit, doch sind die treibenden Kräfte wesentlich musikalisch.
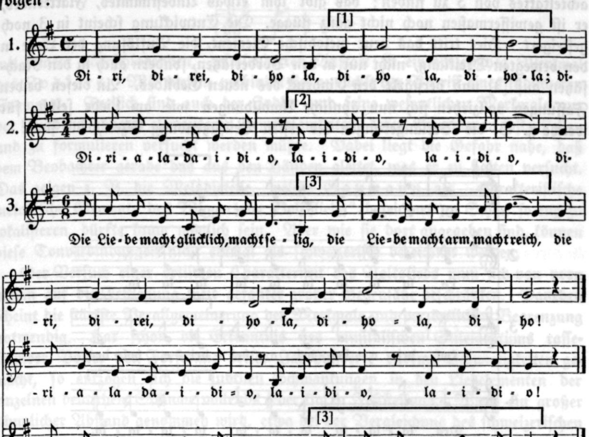
Die wichtigste Umbildung aber vollzieht sich in der zweiten Periode.[1]) Die Assimilation von Teilmotiven war bei früheren Vergleichen als ein Zeichen von Schwäche, Merkmal einer negativen Variantenbildung, gewertet worden. An dieser Stelle wird ihr Eintritt durchaus in positivem Sinne empfunden. Die zweite Periode von 1 war im Verhältnis zur ersten außerordentlich kraftlos; von den sieben Tönen, die ihr Vordersatz umspannt, waren vier gleich [4], die Linie war ohne jedes Eigenleben. Schon 2 geht weit hierüber hinaus, indem sie eine selbständige und ganz neue Linie schafft [2]. Die übrigen Fassungen gehen sämtlich noch weiter: sie greifen auf die korrespondierende Motivbildung des ersten Vordersatzes zurück, schaffen dadurch eine wertvolle formale Bindung, aber auch eine außerordentliche Steigerung des melodischen Ausdrucks. In 4 ist die Basis des Motivs noch die gleiche [5], in 3 und 5 aber tritt eine vollkommene Sequenz ein [6], während 6 in einer freien Weiterbildung an die erste Periode anknüpft [7]. Der innere Unterschied in der Bewertung der Assimilation wird durch dieses Beispiel deutlich: sie wird als Schwäche empfunden, wenn sie etwas ursprünglich Stärkeres durch Angleichung aufgibt, als Kraft, wenn sie etwas ursprünglich Schwächeres auf die Stufe einer höheren Bildung hinaufträgt. Das gleiche steigernde Kraftgefühl äußert sich in 4 und 5 in den zum Grundton steigenden Endungen [8].

Der ganz elementare Charakter der Melodie, die absolute, drängende Kraft der Linie, verbunden mit dem leichten Ton der Texte, fordert bei diesem Liede

---

[1]) Takt 5 bis 8; man könnte das Lied auch als eine Periode auffassen und seine beiden Teile als Vorder- und Nachsatz bezeichnen. Beide Begriffe haben, wie später gezeigt werden soll, nur relative Bedeutung.

eine Erscheinung geradezu heraus, welcher durch einen besonderen Vergleich Rechnung getragen werden muß: den Kehrreim. Ich lasse ihn in drei Fassungen folgen:
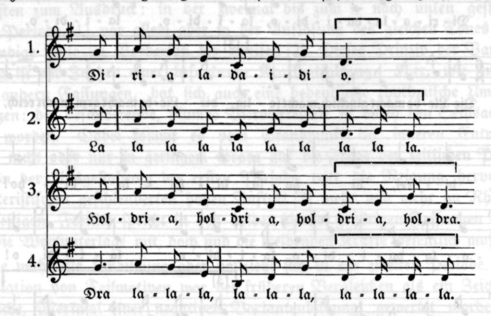


Das Verhältnis dieser Fassungen [1]) zu einander bezeichnet das Wesen des Kehrreims überhaupt. 1 entspricht auch der ersten Fassung des Liedes. Hier liegt die Wurzel des Kehrreims bloß: sein Herauswachsen aus dem Liede selbst. Der Kehrreim ist hier dem Liede wesensgleich. Er zerfällt ebenfalls in zwei Perioden, jede von diesen in entsprechende Vorder- und Nachsätze. Der innere und äußere Zusammenhang zwischen dem ersten Vordersatz des Kehrreims mit dem entsprechenden ersten Vordersatz der Melodie ist unverkennbar. Die Gedrungenheit und elementare Kraft der Melodik erscheint im Verhältnis zum Liede stärker, besonders im ersten Nachsatz [1], der Kehrreim selbst als gesteigerter Liedsatz. Dieses Verhältnis hat sich bereits in 2 verschoben. Die Teile von ausgesprochenem Kehrreimcharakter der ersten Fassung, die Nachsätze, werden übernommen [2], die Teile von ausgesprochenem Liedcharakter jener Fassung, die Vordersätze, aber werden völlig verwischt. Hier hat der Kehrreim mit dem Liede nicht einmal mehr den Rhythmus gemein und erscheint erstmalig als das, was er wirklich ist: als ein wesentlich anders geartetes melodisches Gebilde.[2]) Höchst

[1]) 2 ist einer nicht mitgeteilten handschriftlichen Fassung des Liedes entnommen, aus dem Württembergischen Archiv A 37 580; 3 entspricht der zweiten Fassung des Liedes (Niedersachsen Liederbuch).

[2]) Auf die dennoch oft außerordentlich feinen Beziehungen des Kehrreims zum Liede kommt die Untersuchung später zurück.

charakteristisch für 2 ist der Dreivierteltakt: er hat sich von den starren Fesseln des Vierviertelaktes von 1 gelöst, ohne bereits die freie Schwungkraft des Sechsachteltaktes von 3 zu finden; das gibt ihm etwas Unbestimmtes, Flatterndes, er ist gewissermaßen noch nicht ganz flügge. Die Entwicklung scheint in 3 noch gesteigert. Hier tritt das neue melodische Element, die Auflösung der Linie in den bewegten Dreiklang, nicht nur in den Vordersätzen, sondern auch in den Nachsätzen auf [3] und verstärkt den Eindruck des neuen Gebildes. An diesen beiden Fassungen vollziehen sich nun ähnliche Umbildungen wie am Liede selbst, für welche z. B. die Verlängerungen der ersten Teilsatzendung bezeichnend sind:
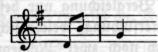


Die elementaren Kräfte der Melodik zeigen sich um so unmittelbarer, je mehr die bindende Macht des Wortes zurücktritt. Der meist von Singsilben getragene Kehrreim ist ein Tummelplatz stärkster melodischer Schwingungen, überschlagender Intervalle, sich immer von neuem wie Keile in die Form drängender und sie sprengender Zwischenwürfe. Der Kehrreim ist zusammen mit dem Ruf und dem Jodler unverhülltester Ausdruck der schaffenden Urkräfte des Volkslieds.

Ein Rückblick zeigt, wie sich der Begriff des Liedganzen inzwischen erweitert hat. Anfangs war das Lied ein Objekt, ein in verschiedenen Erscheinungsformen auftretender Organismus, später wurde es zur Kreuzung weniger verwandter und auf einander bezogener Erscheinungen. Hier wird es zum breiten Sammelbecken durcheinander strömender, verfließender Melodien, welche zusammen eine vielgestaltige, verschlungene Einheit bilden. Der Kehrreim läßt die letzten Grenzen verschwimmen; er ist die Öffnung des Liedes in die uferlose unbegrenzte Weite der Elemente.

7.

Wer die Aufnahmequellen der zuletzt betrachteten Melodien in ihre Vergleichung einbezogen hatte, der mußte durch das starke Überwiegen pfälzischer, badischer und schweizerischer Fundorte zu der Frage geleitet werden, ob der Melodie in diesen Gegenden vielleicht überhaupt ein Heimatrecht zugestanden werden könnte. Damit ist das Problem der örtlichen Liedgeschichte und der Zusammenhang zwischen dem einzelnen Volksstamm und seinem Liede aufgerollt.

Hier wird die Annahme örtlicher Stileigentümlichkeiten noch durch ein inneres Moment unterstützt; das Kernmotiv der Melodie



mit seinem überschlagenden, geschleuderten Auftakt ist ein spezifisches Merkmal des Jodlers. Mit diesem verbindet sich zunächst der Begriff eines südlicheren Stammes. Freilich sind auch der Jodler und seine wesentlichen Merkmale nur der Ausdruck höherer elementarer Gemeinsamkeiten, deren Grundlagen festzustellen und zu formulieren versucht werden müßte. Dabei liegt die Gefahr nahe, daß dem Beobachter gerade das aus den Händen gleitet, was er zu halten versucht. Das zeigen z. B. die Melodieteile, welche Gaßmann als „charakteristische melodische Elemente des Wiggertaler Volkslieds" bezeichnet[1]). Schon so eng zu lokalisieren, dürfte kaum möglich sein. Aber wie sie dort angegeben sind, können diese Tonverbindungen nicht einmal als schweizerisch bezeichnet werden.

Der Versuch einer örtlichen Charakteristik des Volkslieds muß sich von vornherein auf die Festlegung weit gefaßter großer Gegensätze beschränken. Daneben scheint die stärkste Verallgemeinerung der Merkmale und der örtlichen Begrenzung notwendig. Hat schon die Erkenntnis des musikalischen Stileigentums rassefremder Völker der Forschung dreier Jahrhunderte enorme Schwierigkeiten gemacht, so entzogen sich die subtilen Schwankungen in den Liedelementen der einzelnen deutschen Stämme vollends jeder klaren Feststellung. Wenn ein großer räumlicher Abstand genommen wird, etwa bei der Vergleichung des schweizerischen und des norddeutschen Liedes, so können wohl Ergebnisse gewonnen werden, die verallgemeinert werden dürfen. Aber bei geringer Entfernung scheint jeder Einzelversuch aussichtslos. Hier gibt es nur eine Möglichkeit: von einer großen Gesamtheit des Materials auszugehen. Vergleiche zwischen den verschiedenen Fassungen eines oder weniger Lieder führen nicht weiter, denn die so erhaltenen Ergebnisse stehen auf schwankenden Füßen. Ich verzichte daher darauf, Vergleichsgruppen hier wiederzugeben, die allein unter örtlichen Gesichtspunkten angelegt wurden, da sich auch die geringen positiven Ergebnisse nicht sicher stellen lassen.
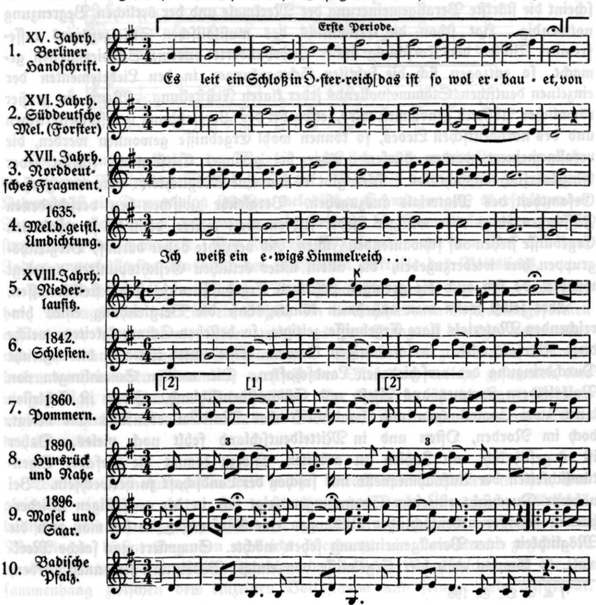
Aber selbst wenn man annehmen könnte, daß die Vergleichung eines hinreichenden Materials klare Ergebnisse zeitigte, so bestehen Schwierigkeiten, welche diese Klarheit wieder beeinträchtigen können. Eine unter ihnen ist die ungleiche Durchdringung der verschiedenen Landschaften. Die meisten Sammlungen von Volksliedern stammen aus West- und Südwestdeutschland. Zwar ist Schlesien durch zwei Sammlungen und handschriftliches Material ebenfalls gut belegt, doch im Norden, Osten und in Mitteldeutschland fehlt noch vieles. Daher ist es gefährlich, mit Zahlen zu arbeiten. Hierzu kommt die Gefahr, Eigentümlichkeiten der Aufnahmequelle mit solchen der Landschaft zu verwechseln. Bei näherer Durchsicht einzelner Sammlungen zeigt sich in der auffälligen Wiederholung gewisser nebensächlicher Bildungen eine Konsequenz, in der man gern die Möglichkeit einer Verallgemeinerung sehen möchte. Summiert man solche Merkmale, so könnten auch hier Ergebnisse von einiger Bedeutung gewonnen werden,
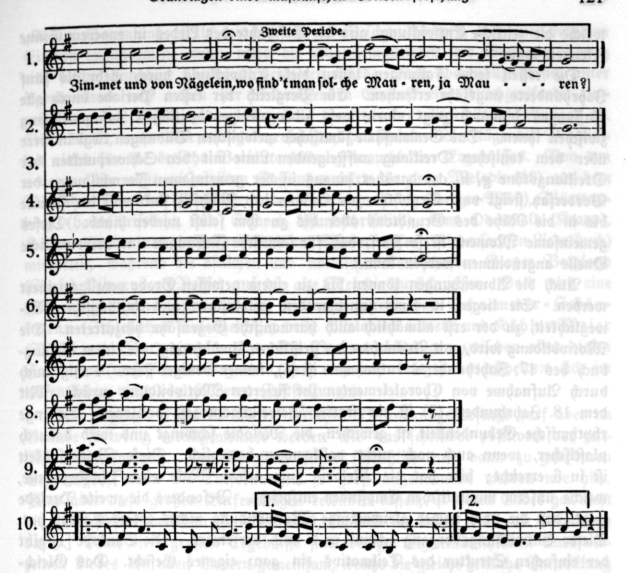
[1]) a. a. O., S. 196.

die trügen müssen, weil sie auf falschen Voraussetzungen beruhen. Endlich kommt hinzu, daß neuere Sammlungen infolge der immer zunehmenden Verwischung der örtlichen Grenzen für die Vergleichung nur beschränkt brauchbar sind.

Eine landschaftliche Stiluntersuchung, welche sich aller dieser Schwierigkeiten bewußt wäre, müßte schließlich noch zwei Momente in Rechnung stellen: den verschieden hohen Grad solcher Niederschläge innerhalb der einzelnen Gattungen des Volkslieds und die Vermischung der örtlichen und zeitlichen Entwicklung eines Liedkomplexes.

Nicht alle Lieder sind gleich geeignet, örtlich charakteristische Umbildungen zu tragen. Das hängt nicht nur mit ihrer melodischen Festigkeit zusammen, welche sonst der beste Gradmesser für die Möglichkeiten einer Variantenbildung ist, sondern eher mit dem Verhältnis der elementaren, im tiefsten Sinne volksliedmäßigen Kräfte zu den eigentlich liedmäßig oder kunstliedmäßig gestaltenden. Lieder, in denen die ersten Momente überwiegen, werden eher imstande sein, das Ausdrucksbedürfnis eines bestimmten Volkscharakters gestaltend aufzunehmen, während eigentliche oder ursprüngliche Kunstlieder gegenüber örtlich typischen Variantenbildungen oft eine erstaunliche Festigkeit bewahren. Aber auch inner-





halb dieser Beschränkung sind die Schwierigkeiten noch groß. Um sie zu kennzeichnen, erinnere ich noch einmal an das eingangs zitierte Jodlermotiv und an die Tatsache der großen vom Süden bis tief nach Mitteldeutschland hinaufgreifenden Welle, welche auch den Jodler trägt und ihn so in seiner örtlichen Bedeutung erheblich einschränkt.

Ein zweites Bedenken gilt der Vermischung örtlicher und zeitlicher Gesichtspunkte der Entwicklung. Da viele der vorhandenen Sammlungen zu verschiedenen Zeiten aufgenommen wurden, sind sie auch von diesem Gesichtspunkt aus zur Gewinnung örtlicher charakteristischer Stilmerkmale nicht ohne Einschränkung brauchbar. Man wird vielleicht überhaupt gut tun, die örtliche Entwicklung eines Liedes im Zusammenhang mit der zeitlichen zu betrachten und als Ergebnis der ersten festzuhalten versuchen, was unter dem Gesichtspunkt der zeitlichen und inneren Entwicklungslinie nicht mehr verstanden werden kann. In dieser Richtung soll eine letzte unmittelbare Vergleichung unternommen werden. Das Objekt wird um so ergiebiger sein, je weiter sich einerseits seine Wurzeln zeitlich rückwärts verfolgen lassen und je weiter es in neuerer Zeit örtlich verbreitet ist. Diese Forderungen sind in der alten Ballade ‚Es stand ein Schloß in Österreich' erfüllt. Ich gebe aus dem großen Komplex der Melodien diejenigen wieder,

welche die zeitliche Entwicklung, also die Geschichte des Liedes in engerem Sinne erkennen lassen[1]):

Die ersten sechs Fassungen lassen diese Entwicklung durch mehr als fünf Jahrhunderte ungefähr erkennen. Ein Vergleich der ersten Periode durch alle Fassungen hindurch zeigt einen mehr oder weniger deutlichen Zusammenhang zwischen ihnen. Das Gemeinsame sämtlicher melodischen Bildungen liegt in ihrer über dem tonischen Dreiklang aufsteigenden Linie mit den Schwerpunkten der Dreiklangstöne g_1 h_1 d_2, darüber hinaus in der gemeinsamen Formbildung: der Vordersatz steigt vom Grundton zur Quinte, der Nachsatz sinkt von der Quinte bis in die Nähe des Grundtons oder bis zu ihm selbst wieder hinab. Dieses gemeinsame Moment ist so stark, daß für sämtliche Fassungen eine ursprüngliche Quelle angenommen werden kann.

Auch die Abweichungen können bis zu einem gewissen Grade verallgemeinert werden. Sie liegen in einer zunehmenden melodischen und rhythmischen Beweglichkeit, zu der erst allmählich auch harmonische Gegensätze hinzutreten. Die Motivbildung wird, mit Ausnahme der geistlichen Umdichtung, die einem Gesangbuch des 17. Jahrhunderts entnommen ist (4), immer weniger starr. 4 neigt auch durch Aufnahme von Choralelementen zur fixierten Motivbildung zurück. Mit dem 18. Jahrhundert (5) ist ein starker Befreiungsprozeß vollzogen: die enge rhythmische Gebundenheit ist gewichen, die Melodie schwingt und wird dadurch plastischer, wenn auch noch nicht vollkommen beweglich. Diese Beweglichkeit ist in 6 erreicht; hier hat die Melodie zum ersten Male eine Physiognomie, welche unserm musikalischen Empfinden entspricht. Besonders die zweite Periode zeigt, daß die noch immer gleichmäßige Motivbildung nichts Starres mehr hat. Dieser Entwicklungsvorgang scheint in 7 noch verfeinert. Die Synkope [1] gibt der einfachen Struktur des Teilmotivs ein ganz eigenes Gesicht. Das Gleichmaß der Richtung ist in dem Verhältnis der einzelnen Teilmotive zu einander aufgehoben; durch die gleiche Höhe des ersten und dritten Teilmotivs [2] gegen das zweite ist ein neues Prinzip der Beziehungen gegeben: der Nachsatz beginnt auf gleicher Höhe wie der Vordersatz. Gesteigert wird die Eigenart dieser neuen melodischen Bildung in 8 und 9 durch zunehmende Auflösung. 9 ist in der freien elementaren Art ihrer Variantenbildung wohl zunächst das Ende dieser Entwicklung. Blickt man von 9 auf 1 zurück, so wird der zurückgelegte Weg deutlich. Auch hier ist das Ergebnis wieder das gleiche. Kein einzelner hat in den Entwicklungsprozeß eingegriffen, keiner die Melodie neu komponiert. Und doch ist trotz einer noch immer merkbaren Gemeinsamkeit zwischen dem Anfang und dem Ende der Entwicklung deren Wesentliches nicht zu verkennen: jede Melodie ist in irgend einer Weise die Sprache ihres Jahrhunderts.

Für die örtliche Geschichte des Liedes fällt bei diesem Vergleich nichts ab. Die fast wörtliche Übereinstimmung von Erk-Böhme's Fassung und Erk's

[1]) Die Fassungen 1 bis 5 entstammen Erk-Böhme Nr. 61, ebendort auch 7; 6: Hoffmann v. Fallersleben-Richter, a. a. O., Nr 8; 8: Becker, a. a. O., Nr. 2; 9: Köhler-Meier, a. a. O., Nr. 4; 10: Marriage, a. a. O., Nr. 7.

Um eine unmittelbare Vergleichung zu ermöglichen, wurden auch die älteren Fassungen ohne Rücksicht auf ihre Tonalität nach G-dur transponiert und rhythmisch auf die Grundwerte der späteren Fassungen verkleinert.

„Neuer Sammlung 1841" mit 6 würde allein schon hindern, hier einen örtlichen Einfluß anzunehmen, wenn nicht die Allgemeingiltigkeit der Variantenbildung eine solche Annahme überhaupt verbieten würde. Nun aber vollzieht sich unter irgend einem von außen her eindringenden Einfluß eine durchgreifende Umgestaltung der Melodie, deren Ergebnis die letzte der mitgeteilten Fassungen ist. Diese bleibt, mehr oder weniger zersungen, herrschend. Hier läge die Möglichkeit eines für die örtliche Variantenbildung brauchbaren Ergebnisses. Von den neueren, hier nicht mitgeteilten Fassungen wird die neue Melodie (10) aus dem Badischen Oberland (Meisinger), der Badischen Pfalz (Heeger-Wüst), Württemberg (handschriftlich), der Schweiz (handschriftlich), dem Odenwald (Krapp), Hessen (Weber und handschriftlich) und Niedersachsen (Niedersachsen-Liederbuch) mitgeteilt, während die östlichen und nördlichen Landschaften Glatzer Bergland (Amft), Ostpreußen (Roese) auf die alte Melodie zurückgreifen. Doch wird eine Folgerung hieraus sofort dadurch in Frage gestellt, daß Schremmer-Schönbrunn (Schlesisches Eulengebirge) beide Melodien mitteilt und Köhler-Meier (Mosel und Saar) die alte gibt. Die Variantenbildungen zwischen allen diesen Fassungen (verschiedene Gegenden sind mehrfach belegt) unterscheiden sich im wesentlichen nicht von früheren Feststellungen.
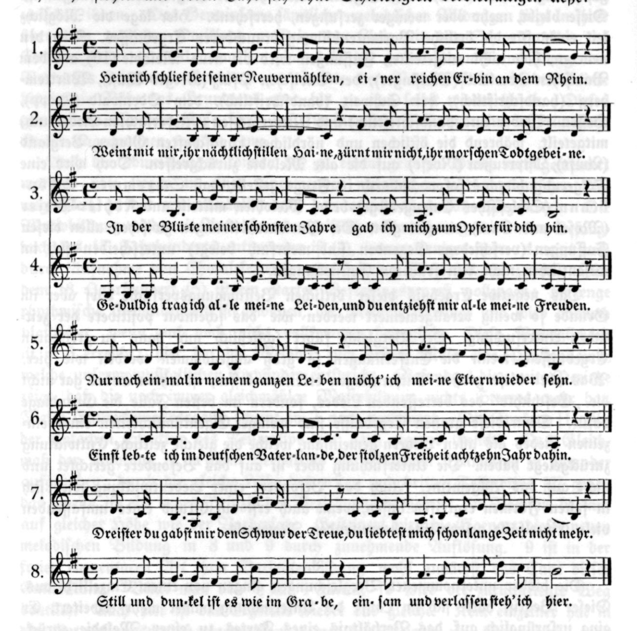
Das negative Ergebnis dieser örtlichen Bestimmungsversuche darf aber im Grunde so wenig verallgemeinert werden wie das scheinbar positivere der zeitlichen Untersuchung. Der Vergleich führt schließlich nur dann zu greifbaren Ergebnissen, wenn die Entfernungen so groß angenommen werden wie hier. Was aber diese großen Entfernungen erkennen lassen, ist letzten Endes gar nicht die „Geschichte" des betreffenden Liedes, sondern im besten Falle die Grundlage dafür. Denn diese großen Ergebnisse sind weniger Eigentümlichkeiten eines einzelnen Liedes als allen Liedern gemeinsam, welche die gleiche zeitliche Entwicklung zurückgelegt haben. Die Untersuchung aber ist auf das Besondere gerichtet und nicht auf das Allgemeine. Auch das Besondere einer Liedentwicklung wird sich in festen Formen ergreifen lassen, wenn auch erst auf Grund eines umfassenden viele Einzelfälle gesetzmäßig begreifenden Materials.

8.

Die bisher unternommenen Vergleichungen gingen von einem Einzelliede aus. Dieser Begriff hatte sich im Laufe der Untersuchung immer mehr erweitert. Er ging ursprünglich auf das Verhältnis eines Textes zu einer Melodie zurück, später handelte es sich um das Verhältnis mehrerer Melodien zu einem Texte oder mehrerer Texte zu einer Melodie. Nun soll auch die letzte äußere Bindung aufgehoben werden: mit dem Verhältnis einer Vielheit von Texten zu einer Vielheit von Melodien verschwindet der Begriff des Einzelliedes völlig, und es bleibt der schon mehrfach gekennzeichnete Liedtypus, welcher eine größere Anzahl verschiedener Einzellieder durch wesentliche gemeinsame Merkmale zusammenfaßt.

Der Begriff des übergeordneten Liedtypus wurde bei der Feststellung von Kontaminationen bereits mehrfach herangezogen. Melodien, welche einander auf Grund einer Ähnlichkeit oder inneren Verwandtschaft durchdrangen, gehörten meist dem gleichen Typus an. So verband sich das Ausgangslied der ersten

Vergleichsgruppe ‚Heinrich schlief bei seiner Neuvermählten' aus inneren Gründen mit mehreren anderen Melodien, die dem gleichen Typus angehörten. An diesem einen Beispiel kann gezeigt werden, wie sich zu diesen sofort eine Anzahl weiterer Melodien mit neuen Texten gesellt, die dem Ausgangslied innerlich und äußerlich nahe stehen und deren Zahl sich ohne Schwierigkeit vervielfältigen ließe:
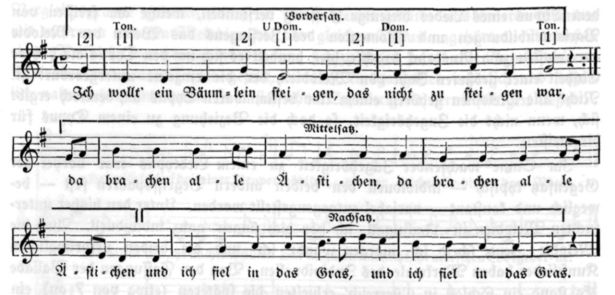


Die Gemeinsamkeit wesentlicher Merkmale gibt dem Liedtypus die ihm eigene Stellung. Seine Grenzen müssen nach oben und nach unten so fest bestimmbar sein, daß er eine beschränkte, wenn auch nicht geringe Zahl von Melodien umfaßt. Von hier aus läßt sich der Begriff des Liedtypus auch auf den Gegensatz konstanter und variabler Melodien beziehen: der Ausgangspunkt war dort das Verhältnis von Text und Melodie, hier treten außermusikalische Momente völlig zurück. Auch konstante Melodien gehören einem Liedtypus an, wenn sie dessen wesentliche Merkmale aufweisen. Das angeführte Beispiel ist ein Beweis. Einfacher ist die Abgrenzung des Begriffs gegen die Bezeichnung Typus, wie sie im Verlaufe der Untersuchung mehrfach gebraucht wurde. Dort wurde unter

dem Typus eines Liedes diejenige Fassung verstanden, welche am freisten von Variantenbildungen und Momenten des Zersingens das Wesen der Melodie am reinsten zum Ausdruck brachte, hier handelt es sich um den Typus als höhere Einheit einer größeren Zahl von Melodien, der die einzelne untergeordnet ist. Nicht alle Melodien gehören einem klar bestimmbaren Typus an, dennoch ergibt sich, wenn nicht die Zugehörigkeit, so doch die Beziehung zu einem Typus für die meisten.

Im Sinne wachsender Zugehörigkeit zu einem Liedtypus war vorher der Gegensatz typisch — individuell den beiden andern Begriffspaaren fest — beweglich und konstant — variabel entgegengestellt worden. Unter den bisher untersuchten Melodien ist ‚Nachtigall, ich hör dich singen' ganz individuell. Auch die Melodie ‚Heute scheid ich, morgen wandr' ich' und die beiden ursprünglichen Kunstlieder haben Merkmale des Individuellen. Von den Fassungen der Ballade ‚Es stand ein Schloß in Österreich' erhielten die späteren (etwa von 7 an) ein individuelles Gepräge, während die früheren sich mehr einem Typus nähern. Rein typisch ist die erwähnte Melodie ‚Heinrich schlief bei seiner Neuvermählten' eben so wie der mit der Vergleichsgruppe ‚Bei Sedan wohl auf der Höhen' beginnende Liederkomplex, auf den auch die folgende Zusammenstellung noch zurückgreift.

Eine erhebliche Schwierigkeit liegt bei den Erscheinungen in der Abgrenzung eines Liedtypus. Die einzelne Melodie vertritt in verschieden hohem Grade einen Typus, andererseits sind Variantenbildungen imstande, die typischen Merkmale vollständig zu verwischen. Es handelt sich zudem auch hier um Typen in ästhetischem Sinne: ihre Grenzen sind niemals fest, die Entscheidung zwischen ihnen ruht immer auf einem Übergewicht an Zugehörigkeit, nicht auf einem Entweder — Oder. Es entstehen Nebenformen, welche die entfernter zugehörigen Melodien eines Typus von neuem in Gruppen zusammenfassen. Diese Nebenformen werden von einem Typus in den andern hinüberspielen, so daß eine volle Klärung des Begriffs erst eintreten kann, wenn das gesamte Material umspannt ist. Der Verlust an Klarheit bei der Zuweisung einzelner Fälle ist gering im Verhältnis zu dem Gewinn. Handelt es sich doch nicht um eine äußere Zugehörigkeit, um eine Klassifizierung der Melodien, sondern um die Erkenntnis ihrer wesentlichen, gewissermaßen artbestimmenden Merkmale.

Unter diesen Voraussetzungen kann versucht werden, einen derartigen Liedtypus zu erfassen. Da es sich hier um eine viel größere Zahl von Melodien handelt, ist es nötig, die Technik der Vergleichung zu ändern. Es kann garnicht daran gedacht werden, den Typus durch Beibringung aller ihm angehörenden Einzelfälle erschöpfend zu kennzeichnen, sondern nur daran, seine Haupt- und Nebenformen durch einige ausgewählte Beispiele zu belegen. Bei der Vergleichung werden nur die wichtigsten Unterschiede kenntlich gemacht. Da die Melodien ganz ungleich gebaut, das engere Objekt der Vergleichung auch immer ein anderer Teil der Melodie ist, fällt auch die Form der unmittelbaren Gegenüberstellung. Im Anschluß an frühere Feststellungen wähle ich zum Ausgangspunkt der Vergleichung das folgende Lied):



Bei der Betrachtung der Melodie entsteht die Vorfrage: was an ihr ist typisch? Zum Wesen des Typus gehört, daß er unkompliziert und einheitlich ist. Und das ist bei der überwiegenden Mehrzahl von Melodien nur bei geschlossenen Perioden oder einzelnen Teilsätzen der Fall. In der vorliegenden dreiteiligen Periode ist lediglich der Vordersatz Typus; Mittel- und Nachsatz unterliegen mannigfachen Veränderungen und Einwirkungen, der Vordersatz bleibt in hohem Grade selbständig. Es muß also zwischem einem Lied- und einem Vordersatztypus grundsätzlich unterschieden werden. Dem Liedtypus gehören einfache, einheitlich gebaute Melodien an (z. B. die meisten Kinderlieder, aber längst nicht nur solche); unter den Vordersatztypus fallen unsymmetrische Formen, unter den symmetrischen auch die dreiteiligen Perioden, alle Melodien, die auf starken Gegensätzen aufgebaut sind. Beim Vordersatztypus, wie er hier vorliegt, wird das Abhängigkeitsverhältnis der Einzelfälle vom Typus durch den Eintritt neuer Nachsätze, Kehrreime oder anderer formaler Erweiterungen kompliziert.

Das Wesentliche dieses Typus läßt sich etwa so kennzeichnen:

1. Ablaufsgesetz: von der Unterquarte zum Grundton aufsteigende Diatonik;
2. Grundform der Linie: allmählich wachsende Spannungskurve;
3. Rhythmus: gleichmäßig;
4. Harmonik: vierteilige Kadenz mit Unterdominante;
5. Merkmale: gleichmäßig melodisch betonte Auftakte.

Diese typischen Merkmale bilden den Gesichtswinkel, unter dem die Einzelfälle betrachtet werden.[1])
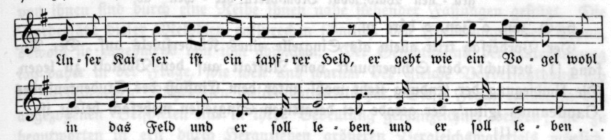
1. Ich wollt ein Bäumlein steigen.

Melodie wurde oben mitgeteilt. Der Mittelsatz, der das diatonische Prinzip festhält, ist in freier Umkehrung aus dem Vordersatz gebildet. Der Nachsatz durchmißt die auf- und absteigende Diatonik der Melodie noch einmal in verkleinertem Maßstab und faßt hierdurch die beiden ersten Teilsätze zusammen.

[1]) Fundorte: 1: Niedersachsen-Liederbuch, a. a. O., Nr. 69; 2: Meisinger, a. a. O., Nr. 164; 3: Erk-Irmer, a. a. O. II, 64; 4: Marriage, a. a. O., Nr. 190; 5: Marriage, a. a. O., Nr. 6; 6: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, a. a. O., X, 292; 7: Marriage-Meier; Schweizer Archiv für Volkskunde V, 16; 8: Köhler-Meier, a. a. O., Nr. 200; 9: handschriftlich aus dem Schweizer Archiv A 19170.

2. So ziehn wir Deutsche in das Feld.

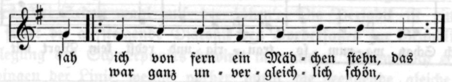
Der Mittelsatz gibt die Einheitlichkeit der Linie auf und bildet, das diatonische Prinzip beibehaltend, eine aufsteigende Sequenz:



Aus dieser Umbrechung der Linie (statt zu fallen mündet der Mittelsatz in eine weitere Steigerung) wächst organisch ein neuer teilmotivisch gebildeter und ebenfalls aufsteigender Nachsatz heraus, aus diesem ein Kehrreim. Die veränderte Einstellung des Mittelsatzes zur ganzen Form bewirkt eine völlig neue Entwicklung.

3. Als ich an einem Sommertag.
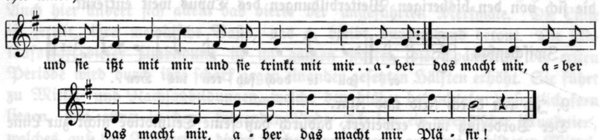
Diese Melodie ist der vorigen nachgebildet bis auf den Mittelsatz, der an die Stelle des diatonischen das akkordische Prinzip setzt:



Dieses verstärkt die melodische Energie des Verlaufs, welche auch auf den Nachsatz übergeht.

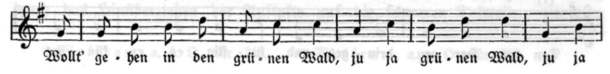
4. Ich lieb zu Haus ein Mädchen.

Der Mittelsatz übernimmt das akkordische Prinzip von 3, spannt aber die beiden Klänge bis zur Quinte. Eine erhebliche Geschlossenheit des formalen Ablaufs tritt dadurch ein, daß der Nachsatz auf den Vordersatz zurückgeht und ihn umkehrt:



5. Es wollt ein Mädchen in der Früh aufstehn.
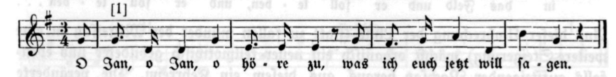
Die Periodik dieses Liedes ist zweiteilig. Mittelsatz und Nachsatz sind zu einer neuen Einheit zusammengeschlossen. Mit dieser Erweiterung stehen die Einwürfe in innerem Zusammenhang. Der neue Nachsatz geht auf den akkordischen Typus des Mittelsatzes zurück; der Bogen der Linie wird durch die Einwürfe erheblich vergrößert:
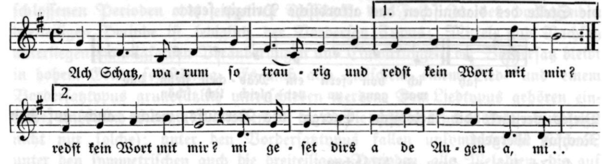




6. O Jan, o Jan, o höre zu.

Der Vordersatz tritt allein als Singzeile eines Kinderspiels auf. Der Anfang [1] versucht, den Schwerpunkt vom Auftakt auf den Volltakt zu legen. Die Umbiegung der Endung steht wohl unter dem Einfluß des Studentenliedes ‚Gaudeamus igitur', der gerade bei derartigen Singzeilen mehrfach belegt ist.



7. Ach Schatz, warum so traurig.

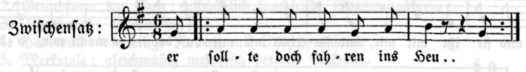
Die Form ist hier zur doppelten Periode vergrößert. Der Vordersatz tritt zweimal in reicherer melodischer Bildung mit melodischem Halb- und Ganzschluß auf. Die zweite Periode bildet Mittel- und Nachsatz früherer Fassungen um.



8. Ein niedliches Mädchen, ein junges Blut.

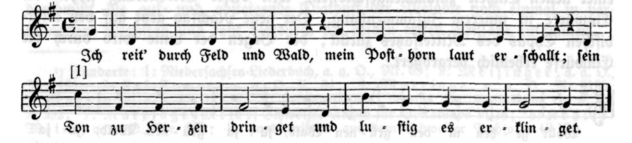
Der Vordersatz wird rhythmisch umgebildet und mündet in ganz neuer logischer Weiterbildung in einen neutralen, überleitenden Zwischensatz. Dieser führt zu einer ebenfalls neuen starken melodischen und harmonischen Entfaltung, die sich von den bisherigen Weiterbildungen des Typus weit entfernt.

Zwischensatz:



9. Ich reit durch Feld und Flur.

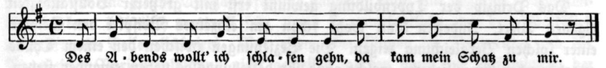
Der Vordersatz wird erweitert, dadurch daß seine Teilmotive nicht zur Linie zusammengefaßt, sondern durch eigene Schlußbildungen von einander getrennt werden. Dies führt zu einer starken melodischen Ausbiegung [1] und verändert den formalen Ablauf wesentlich:
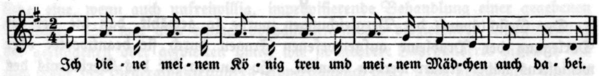


Die stärker bewegte zweite Periode nimmt die elementare Kraft dieser Melodiebildung auf und steigert sie; sie nähert sich dem Jodlertypus.

Ich greife diese Beispiele aus einem großen Zusammenhang. Die meisten von ihnen sind durch eine Reihe ihnen nahe stehender Fassungen gestützt. Die Vordersätze dieser Melodien entsprechen sämtlich den Forderungen des Typus, obwohl sie zunehmend von ihm abwichen. Der Gesichtspunkt der Untersuchung lag daher in der Frage, wie weit und warum der gleiche Vordersatztypus sich in verschiedenen Richtungen weiter entwickelt hat. Diese Frage konnte in den angezogenen Beispielen nur in ihrer Bedeutung gekennzeichnet werden; sie zu beantworten ist erst durch Heranziehen größeren Vergleichsmaterials möglich. Ich gehe noch auf einige Fälle ein, in denen die wesentlichen Forderungen des Typus nicht mehr sämtlich erfüllt sind, die ihm aber doch so verwandt oder nahe sind, daß sie als ihm zugehörig erscheinen. Man kann solche Fälle als Nebenformen des Typus bezeichnen.

Eine erste Nebenform entsteht durch den Verlust des betonten Auftakts. Ihr gehören alle Fassungen an, welche (mindestens am Anfang) in der Melodik das natürliche Verhältnis von Auftakt und Schwerpunkt herstellen, also den Anfang g_1 d_1 in d_1 g_1 umkehren. Hierher gehören die verglichenen Fassungen des Liedes ‚Bei Sedan wohl auf der Höhen'. Die Periodik ist einteilig, der Nachsatz führt die aufsteigende Diatonik des Vordersatzes zur Grundlinie zurück. Die Umlegung des Schwerpunkts bewirkt in manchen Fällen auch ein stärkeres Ausschwingen der Linie, welche vorher durch die beengende gleiche Höhe der melodisch belasteten Auftakte gehemmt wurde, z. B.[1]):



Eine weitere Nebenform entsteht durch Verschleifung der Diatonik, wie sie etwa durch die bekannte Melodie ‚Ich bin der Doktor Eisenbart' gegeben ist. Auch hier ändert sich allein das vierte der angeführten Merkmale. Die Linie ist geteilt, ihre melodische Basis, das d_1 bleibt durchgehend betont. Die Ablaufskraft dieser Umbildung ist im ganzen stärker, die Spannkraft der ersten Periode wird durch ihre scharf gegen einander gesetzten Hälften erhöht. Sie führt zu Mittel- und Nachsatzbildungen, welche den bisher betrachteten wesentlich fern liegen, wie etwa in dem folgenden Liede ‚Ich bin ein preuß'scher Musketier', welches auf den Vordersatz dieser Nebenform einen ganz frei gebildeten Mittelsatz anfügt[2]):
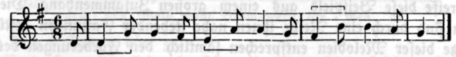


In einer dritten Nebenform verändert die Linie ihre Physiognomie völlig durch das Hinüberziehen der Auftakte auf die schweren Taktteile. Die kon-
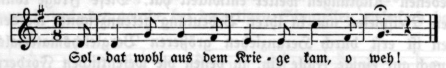
---

[1]) Wolfram, a. a. O., Nr. 248. [2]) Wolfram, a. a. O., Nr. 293.

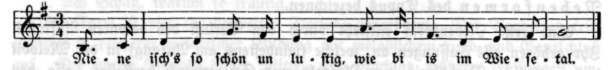
sequente Anwendung dieses Prinzips führt zu einer teilmotivischen Bildung, die durch die Quartenschritte am Anfang der Takte gekennzeichnet wird:



Diese Quarten verstärken die melodische Intensität und sind ihrerseits die Kraft einer weiteren Entwicklung im Sinne des folgenden Beispiels [1]):



Schließlich soll eine letzte von hier aus gewonnene Möglichkeit der Steigerung durch folgenden (ursprünglich schweizerischen) Anfang gekennzeichnet werden [2]):



Ein vollständiger Überblick würde die Anzahl der Nebenformen noch stark vermehren. Je weiter diese vom Typus wegführen, um so schwankender wird auch die Zugehörigkeit des einzelnen Falles. Der Typus ist gewissermaßen die Lichtquelle der Betrachtung, mit der zunehmenden Entfernung von ihr wird die Klarheit der Ergebnisse gefährdet. Daher ist es wichtig, rechtzeitig neue Typen zu schaffen, auf welche zweifelhafte Erscheinungen oft einfacher zu beziehen sind.

Das Prinzip der Typenbildung gewinnt erst mit größerer Vollständigkeit eigenen Wert. Indessen kann wohl schon ein einzelnes Beispiel den Gewinn einer solchen Vergleichung zeigen. Die Beziehungen zwischen den einem Typus angehörenden Einzelliedern, welche ohne ihn beziehungslos neben einander stehen, wenn sie durch Kontaminationen nicht gerade zufällige Berührungen eingehen, werden enger. Indem die treibenden Gesetze des Typus erkannt werden, erscheint auch die Logik und Bedeutung der Umbildungen und Weiterentwicklungen im Einzelfall erst vollkommen erklärbar. Die verwirrende Fülle der Erscheinungen gewinnt an Klarheit, wo sich die Einzellieder zum Typus zusammenschließen. Die Ordnung der zufälligen allein stehenden Melodie ist der Komplex des Liedes, die Ordnung des Liedes ist der Typus, die Typen vereinigen sich in den anfangs gekennzeichneten Gruppen, die Gesamtheit der Gruppen bildet den allgemeinen und unfaßbaren Begriff des Volkslieds.

9.

Der Gesichtspunkt der Vergleichungen wurde so gewählt, daß die bei der Darlegung der Probleme aufgeworfenen Fragen durch sie beantwortet oder wenigstens näher erklärt werden konnten. So konnten für das Verhältnis des Volkslieds zum Kunstlied, der Stellung des Bearbeiters zwischen Kunstlied und Volkslied, für die örtliche, zeitliche und innere Geschichte des Einzelliedes und die Erfassung eines übergeordneten Liedtypus Richtlinien aufgestellt werden. Da-

1) Amft, a. a. O., Nr. 139. 2) Meisinger, a. a. O., Nr. 224.

neben wurde die Methode der vergleichenden Melodienbetrachtung an Beispielen durchgeführt. Nur die Ausgangspunkte der Untersuchung: Variante und Kontamination bedürfen noch einer Zusammenfassung. Zwar wurden auch diese Begriffe im Laufe der Vergleichungen schon so viel wie möglich verallgemeinert und ihre Gesetzmäßigkeit nachgewiesen, doch konnte das immer nur an dem gerade vorliegenden Einzelfall und daher in einem nur zufälligen Zusammenhang geschehen.

Unter dem Begriff der Variante wurde alles verstanden, was an Umbildungen der Melodie von ihr selbst aus erklärt werden konnte. Kontaminationen traten ein, sobald der Umbildung ein fremdes Element zu Grunde lag, das von außen her eindrang. Die Umbildungen umfaßten alle Stärkegrade: sie traten mit der bedeutungslosen und kaum wahrnehmbaren Veränderung des einzelnen Tones ein und gipfelten in der Zersprengung und willkürlichen Veränderung ganzer Formteile. In ihnen offenbarte sich die lebendige, oft produktive Kraft des Volkes. Schon am Einzelfall war ein doppelter Sinn der Variantenbildung erkannt worden. In einem Falle ist ein erhöhtes Kraftbewußtsein ihre Wurzel, das die gegebene Melodie weiterbildet, überschneidet, nach eigenen Gesetzen neue organische Formen schafft, im andern ein Unvermögen, eine Kraftlosigkeit, die Linie zu fassen, welche die Konturen verwischt, ihre einzelnen Stützpunkte und Formenteile einander annähert und den Organismus verkümmern läßt. In diesem Sinne konnte von einer positiven und negativen oder von einer aktiven und passiven Variantenbildung gesprochen werden.

Mit der Feststellung einer positiven oder negativen Variantenbildung kann freilich nicht immer von vornherein ein Werturteil verbunden werden, wenn es sich nicht um eine gleiche Ausgangsfassung handelt. Auch eine negative Variantenbildung kann ästhetisch wertvoll sein, wenn sie unwesentliche oder dem Volkslied wesensfremde Teile eliminiert. Vor allem aber können die Bedeutung und der Wert einer Variantenbildung nicht gemessen werden ohne eine Bestimmung der ursprünglichen Fassung in der Richtung der drei gezeichneten Entwicklungsbahnen fest — beweglich, konstant — variabel, individuell — typisch. In vielen Fällen, wie etwa in der Entwicklung der beiden Kunstlieder kann eine Variantenbildung äußerlich garnicht anders als negativ sein. Die Fortpflanzung einer individuellen und konstanten Melodie wird die produktiven Kräfte einer Variantenbildung schwerer hervortreten lassen als die Umbildungen einer variabeln und typischen Linie.

Es war Wert darauf gelegt worden, nicht nur das Gesetz, sondern auch die treibende innere Kraft einer Variante oder Kontamination zu erkennen. Damit konnte die Gesetzmäßigkeit ihres Auftretens begründet werden. Es gibt in unserer Musik außerhalb des Volkslieds keinen Ort mehr für eine scheinbar so willkürliche, eine, wenn auch unfreiwillig, improvisierende Behandlung einer gegebenen Melodie. Sie war aber einmal vorhanden: in der verzierenden Ausgestaltung der gesungenen oder gespielten Linie, wie sie mehrere Jahrhunderte hindurch bis zum Ende des Generalbaßzeitalters selbverständlich war. Man nennt diese Technik im 18. Jahrhundert das Einfügen der ‚Manieren', wobei man zwischen wesentlichen Manieren und willkürlichen Veränderungen unterschied. Die ersten ließen das Wesen der Linie, deren improvisierende Umgestaltung jener Zeit nicht nur selbstverständlich war, sondern sogar von ihr gefordert wurde, unberührt und

begnügten sich mit deren reicherer Ausgestaltung durch Ornamente, harmonisch-melodische Bindungen wie Durchgangstöne, Vorhalte, Wechseltöne oder kleinere Freiheiten. Die willkürlichen Veränderungen schalteten frei mit der Melodie, ersetzten ganze Teile von ihr durch kunstvoll bewegte Linien, veränderte Zieltöne, höher gespannte Bögen, akkordische oder rhythmische Umschreibungen. Die Ähnlichkeit dieser Technik, das Auftreten fast aller der eben genannten Improvisationsmomente in der Variantenbildung des Volksliedes ist zu augenfällig, um nicht wenigstens festgestellt zu werden. Es könnte sogar verleiten, die alten Gesetze der melodischen Veränderungen auf das Volkslied zu übertragen, wenn nicht in dem sinnvollen Wirken positiver und negativer Kräfte bereits ein anderes und besseres Prinzip des Erkennens gegeben wäre.

Das erste Gesetz aller negativen Variantenbildung ist die Assimilation. Ihr liegt das Streben zu Grunde, die Melodie auf jede mögliche Weise gleich zu machen, zu vereinfachen, die Höhen der Linie abzudecken, die Ecken und Biegungen zu beseitigen. Daher wurde mehrfach als höchstes Zeichen von Kraftlosigkeit die Assimilation einer ganzen Linie auf die Höhe eines einzigen Tones gefunden. Der Vorgang der Assimilation wurde bereits zwischen Einzeltönen beobachtet, dann zwischen Teilmotiven, Endungen von Teilsätzen, korrespondierenden Teilen der Form, schließlich zwischen ganzen Perioden.

Das Negative spricht sich weiter in der Verkleinerung von Intervallen, Linien, Formteilen und schließlich ebenfalls ganzen Formen aus. Die negativsten Fassungen mehrerer Vergleichsgruppen waren gleichzeitig die kürzesten. Hier trat zur Verkleinerung, d. h. Zusammenziehung oft die radikalere Form der Ausstoßung von Teilen der Linie hinzu. Diese wird wesentlicher Stücke beraubt, ohne daß die übrigen zu einer neuen Form mit einander verbunden würden.

Ein viertes negatives Variantenprinzip liegt in der Verschleifung. Sie tritt häufig in Erscheinung, indem größere Intervalle durch Durchgangstöne überbrückt wurden, auch indem hart neben einander stehende Werte durch Vorhalte und Vorwegnahme verbunden wurden. Die Verschleifung ist oft mit der Assimilation gepaart, der sie innerlich nahe steht. Die hier beobachteten Erscheinungen können aber auch positiven Charakter gewinnen; das gilt besonders von der stärkeren Spannung der Vorwegnahme.

Überhaupt kann die endgiltige Entscheidung über den positiven oder negativen Charakter einer Variantenbildung nicht vom Standpunkt des Prinzips aus getroffen werden. Die Assimilation, von sich aus negativ, konnte auch positive Bedeutung gewinnen als Steigerung über die ursprüngliche Erscheinungsform oder als Annäherung von Teilen an die Höhepunkte einer Linie. So kann auch die häufige Vertauschung des diatonischen und akkordischen Ablaufprinzips nicht von vorn herein mit dem Merkmal des Positiven oder Negativen verbunden werden. Meist wird die Umschreibung der Diatonik durch eine akkordische Linie positiv zu werten sein, der umgekehrte Fall dagegen negativ, doch kann man die Bedeutung dieser Erscheinung erst im Zusammenhang mit den andern Momenten der Variantenbildung endgiltig festlegen.

Während der Sinn aller negativen Variantenbildung in der Tendenz zur Vereinfachung, Gleichmachung, Zusammenziehung zu suchen war, ist die treibende

Kraft der positiven Variantenbildung die elementare, konzertierende Auswirkung des Melodischen, das Streben nach Reichhaltigkeit, Steigerung und unmittelbarem Ausdruck. Das Grundgesetz der positiven Variantenbildung ist die Steigerung der Linie. Diese kommt bereits zum Ausdruck, wenn zwei gleiche oder benachbarte Tön‹ in ein Dreiklangsintervall aufgelöst werden. Am häufigsten ist die höhere Spannung eines melodischen Bogens um das nächste Intervall des ihm zu Grunde liegenden Drei- oder Vierklangs, also etwa die Steigerung der Linie, welche bis zur Quinte des Dominantklanges reicht, bis zu dessen Septime oder None. (Die verhältnismäßig häufigen Nonenbildungen im Volkslied sind oft hierdurch zu erklären.) Ein stark positives Moment der Variantenbildung ist die Umkehrung einer Linie, eines Motivs oder eines einzelnen Intervalls; sie ist oft ein Ausdruck willkürlicher Beherrschung der Melodik. Hierher gehört auch die freie Umstellung von Teilen der Linie oder ihrer Höhepunkte und die Erweiterung des melodischen Bogens durch Dehnung, Verlängerung oder am Ende eines Liedes durch die mehrfach beobachtete Spaltung des letzten Nachsatzes in zwei selbständige Teilsätze, die durch ein neues Halb- und Ganzschlußverhältnis mit einander verbunden werden. Auch die Zerlegung eines geschlossenen Formteils durch Einschaltung von Pausen oder Umbiegung der Endungen gehört in diesen Zusammenhang. Ein allgemeines Kennzeichen positiver Variantenbildung ist die schmückende Ausgestaltung der Linie, die sich in der Einschaltung von Zwischentönen, freien ornamentalen Bildungen und der Auflösung der melodischen Grundwerte in der Art einer Figuration ausspricht. Hier offenbaren sich die schaffenden Kräfte des Volkes am stärksten und führen bis zur elementaren Zersprengung der Linie durch eingeschobene Töne, Umschreibung melodischer Einzelwerte, neue Motivbildungen und schließlich durch freie, die Form völlig auflösende Fiorituren.

Während diese Umbildungen der melodischen Linie sämtlich von innen heraus wachsen und zu begründen sind, ist noch eine Art von Varianten zu erwähnen, die von außen her entstanden ist: die Verlegung der melodischen Linie um die (meist tiefere) Terz, welche ursprünglich einer begleitenden zweiten Stimme zufiel und dann durch Assoziation mit der ersten vertauscht wurde. Es sind ganze Lieder in dieser Art aufgezeichnet worden, deren Vorsänger offenbar nur gewohnt waren, in dem betreffenden Liede die zweite Stimme zu singen.

Alle diese Gesetze einer Variantenbildung gingen auf das Melodische zurück. Auch die andern Elemente zeigen Einwirkungen in gleichem Sinne. Die negativen Kräfte sprechen sich harmonisch immer im Sinne der Vereinfachung der Funktionen aus, meist in der Beziehung des melodischen Ablaufs auf den Wechsel zwischen Dominante und Tonika. In primitiven Fassungen wird sogar dieses Verhältnis aufgelöst: das Halb-Ganzschlußverhältnis einer Periode wird in der Umbildung zu doppeltem Ganzschluß assimiliert. Positiv ist das Streben nach neuen harmonischen Gegensätzen, das Schaffen selbständiger Dominantbeziehungen. Zeichen besonderer Kraft ist die freie Einschaltung einer Unterdominante oder die Bildung einer fünfteiligen Kadenz mit dem tonischen Quartsextakkord.

Rhythmische Umbildungen zeigen am häufigsten die Übertragung der Melodie in eine andere Taktart. Da der dreiteilige Takt die stärkere Spann-

kraft hat, ist die Umbildung von ihm in den gradteiligen Takt fast immer von negativer Bedeutung. Nicht immer mit Taktwechsel verbunden ist die rhythmische Bindung einer stark gelösten melodischen Linie oder die Lösung einer gebundenen. Auch hier ist die stärkere Bindung meist ein Zeichen von geringerer Kraft, wenn sie nicht durch außermusikalische Momente bedingt ist. Die Wertung rhythmischer Varianten ist aber stets mit einer Kritik der Aufnahmequelle zu verbinden.

Schließlich treten Umbildungen der Melodie auch in der Umwertung der formalen Gesetze in die Erscheinung. Das Verhältnis zwischen Vorder- und Nachsatz einer Periode, zwischen einer Periode und einer zweiten verschiebt sich. Hier äußert sich das Negative der Variantenbildung in einem Unvermögen, die Form zu umspannen, also in der Ausschaltung des Gegensatzes und seiner Umbildung in die Entsprechung oder in der Rückbildung der Entsprechung auf die bloße Wiederholung. Positiv ist das Schaffen formaler Gegensätze und besonders die Beziehung ursprünglich nicht oder nur lose zusammenhängender Teile einer Melodie auf ein übergeordnetes Formprinzip. Das ist etwa der Fall, wenn bei einem zweiperiodischen Liede der Vordersatz der zweiten Periode melodisch so umgedeutet wird, daß er dem korrespondierenden Vordersatz der ersten (vielleicht in der Form einer Sequenz) entspricht. Hier hat die Assimilation umgekehrte Bedeutung: sie spannt einen Bogen, wo die Erscheinungen ursprünglich unverbunden neben einander standen.

Es scheint zunächst, als ob Kontaminationen immer negativ gewertet werden müßten, denn sie sind meist ein Symptom von Kraftlosigkeit, die gegebene Linie zu fassen. Dennoch wird auch hier manchmal das Gegenteil der Fall sein: ein fremdes Element, welches in eine ursprünglich bedeutungslose Linie eindringt, gibt dieser bisweilen erst Leben und Farbe. Doch entzieht sich die Kontamination in viel höherem Grade der gesetzmäßigen Festlegung als die Variantenbildung. Typisch ist hier die Beobachtung, daß es sich meist um geschlossene Formteile, in der Regel um einzelne Vorder- oder Nachsätze handelt. Oft ist der Liedanfang der Ort der Kontamination, der Grund in den beobachteten Fällen die äußere oder innere Verwandtschaft der in Verbindung tretenden Formteile. Dabei ist kein Unterschied, ob diese Verwandtschaft unmittelbar in der melodischen Ähnlichkeit der einander ersetzenden Teile besteht oder in dem gemeinsamen Ablaufsgesetz der ganzen Form. Darüber hinaus ist auch die gleiche Intensität des melodischen oder (häufiger) des rhythmischen Ablaufs eine treibende Kraft der Kontamination. Eine klare Abgrenzung ihrer einzelnen Erscheinungsformen und -grade ist nach dem vorliegenden Material noch nicht möglich. Vom wörtlichen Auftreten eines eindringenden Liedes sinkt sie über ungezählte Zwischenstufen hinab bis zu dem nur mit feinsten Sinnen spürbaren Fluidum einer fremden Kraft.

Die Durchführung der Vergleiche hat gezeigt, daß die Festlegung der Gesetze einer Varianten- und Kontaminationsbildung von tieferer Bedeutung ist. Denn es handelte sich in den meisten Fällen um Gesetze, die weit über das Musikalische hinausgingen. Eine willkürliche Variantenbildung, welche schlechthin nicht erklärt werden konnte, wurde niemals gefunden; es war sogar selten, daß positive und negative Kräfte der Variantenbildung sich im Einzelfalle unbegründet und wider-

spruchsvoll mischten. Fast immer konnte das Wesen der Melodie durch einen Begriff gekennzeichnet werden, dem sich die Varianten unterordneten. Dieser außermusikalische Gesichtspunkt war meist durch die Angabe seiner Richtung (positiv oder negativ) und seiner Erscheinungsform (Steigerung, Assimilation usw.) bestimmt. Umbildungen, wie sie in der Steigerung des Pathetisch-Sentimentalen in dem Liede ‚Bei Sedan wohl auf der Höhen' bis zum Ausdruck kraftvoller Lebensfreude bei der Verbindung der gleichen Melodie mit anderen Texten nachgewiesen wurden, sind die positivsten aller Varianten. Bei der Untersuchung des musikalischen Inhalts sollen noch charakteristische Belege für sie angeführt werden. Sie sind, wie immer wieder betont werden muß, die höchste Stufe der lebendigen Fortpflanzung. In der Gesetzmäßigkeit dieser Fortpflanzung, welcher die geringste Variante eben so angehört, wie der stärkste inhaltliche Eingriff, tritt die Gesamtheit des Volkes als ein in höchstem Grade produktiver Faktor unverhüllt ans Licht. Und es hebt sich der Schleier vor den schaffenden Kräften der Volksseele, deren Medium nur der einzelne Sänger ist, und deren Organ.

Die Musik in den tunisischen Städten

Von

Robert Lachmann, Berlin

I. Begrenzung des Themas.

Eine Gesamtdarstellung der gegenwärtigen arabischen Musik würde von vornherein zu berücksichtigen haben, daß die Musikübung trotz der ausgeprägten Familienähnlichkeit aller Gruppen in fast jedem einzelnen Lande des arabischen Sprachgebiets starke Besonderheiten aufweist. Nachdem bisher die Musik der Länder, die man als ostarabische Gruppe zusammenfassen kann, nämlich die Musik von Syrien, Arabien und Ägypten, in einer Reihe von zuverlässigen Darstellungen[1]) zugänglich gemacht worden ist, handelt es sich in der vorliegenden Arbeit um einen Teil der maghrebinischen Gruppe, die Tunisien, Algerien und Marokko umfaßt. Auch die Musik in Tripolis oder wenigstens im westlichen Teil von Tripolis wird dieser Gruppe zuzurechnen sein. Wenn wir von der Musik des Maghreb sprechen, so ist dabei die Musik der Berber und Kabylen, die vornehmlich in Teilen von Algerien und Marokko ihre Stammeseigentümlichkeiten voll bewahrt haben, von vornherein auszuschließen. Die Musik dieser Volksstämme ist nach Rhythmik und Tonalität von der als arabisch bezeichneten scharf getrennt. Ein zweiter Unterschied besteht zwischen der Musik der Städter, der seßhaften Landbevölkerung und der Beduinen. Die Anlage der Musikstücke, die Instrumentation, die musikalischen Formen und die Aufführungspraxis in den Städten des arabischen Kulturkreises weisen, so verschieden sie untereinander sind, mehr gemeinsame Züge auf als die der Städter und der Beduinen innerhalb eines Teilgebietes[2]).

Das Material zu der vorliegenden Arbeit ist auf folgende Weise zustande gekommen. Erstens standen mir die Phonogramme arabischer Lieder zur Verfügung, die während des Krieges von Georg Schünemann für das Phonogramm-Archiv des Berliner psychologischen Instituts im Wünsdorfer Lager aufgenommen wurden. Zur Zeit dieser Aufnahmen war ich in diesem Lager als Dolmetscher beschäftigt und konnte daher diejenigen unter den Gefangenen, die sich als Musiker hervortaten, auswählen und auch den Aufnahmen selbst beiwohnen.

Zweitens habe ich vor und nach diesen phonographischen Aufnahmen von Mitte 1915 bis Oktober 1918 bei den nordafrikanischen Gefangenen Musikstudien getrieben. Bei der großen Anzahl von Stämmen, die dort vertreten waren, und

---

1) Vgl. S. 138.

2) Bartók (a. a. O.) betont zu Anfang ausdrücklich, sein Aufsatz handle nur von algerischer „Bauernmusik", nimmt dann aber unter seine Notenbeispiele Kabylen- und Šaujatänze sowie eine Anzahl als „Nuba" bezeichneter Stücke, also Erzeugnisse städtischer Kunstmusik, auf.

von denen jeder eine Reihe von Musikanten aufwies, bestand die Möglichkeit, einen Überblick über die mannigfaltigen Arten musikalischer Praxis in den Ländern des Maghreb zu gewinnen. Von diesen Musikern suchte ich, möglichst nach ihrer eigenen Methode, einen Teil ihrer Lieder zu lernen. Da die Araber beim Musizieren auf ihr Gedächtnis angewiesen sind, weicht diese Methode von der europäischen stark ab. Die zur städtischen Kunstmusik gehörenden, zum Teil recht langen Gesänge werden, ähnlich wie in den Schulen die Koransuren, vom Lehrer vor- und vom Schüler nachgesungen: es wird mit einem Abschnitt von nur wenigen Tönen und Silben in oftmaliger Wiederholung begonnen, dann mit dem nächsten fortgefahren, dann dieser mit dem ersten zusammen wiederholt und darauf wieder um ein kleines Stück erweitert und so fort bis zum Schluß. Einfachere und besonders volkstümliche Lieder dagegen werden ebensowenig einstudiert wie bei uns. Häufig habe ich bei den Veranstaltungen der Musiker, die durch Sendungen aus ihrer Heimat mit Originalinstrumenten versehen waren, den Rhythmus der Schlaginstrumente markiert und die Melodie auf der Violine mitgespielt. Auf diese Weise lernte ich eine große Anzahl von Musikstücken, die ich gewissermaßen nach Diktat niederschrieb und bei immer wiederholtem Hören verbesserte und mit Varianten versah. Der Hauptteil dieser Sammlung von ungefähr 300 Liedern gehört der Musik der tunisischen Städte an. Tunisische Musiker waren im Lager besonders stark vertreten, und unter ihnen befand sich ein Sänger aus der Stadt Bâǧa, der über eine ungewöhnlich reiche Auswahl von Liedern und Texten verfügte; von ihnen liegt eine Anzahl auch in den Schünemannschen Phonogrammen vor. Ich besitze sämtliche Texte zu den von ihm gesungenen Liedern in seiner leider recht fehlerhaften Niederschrift[1]). Er war von seiner gesamten Umgebung als ein Meister seines Faches anerkannt, ein Urteil, das mir kürzlich von einem Tunisier, der selbst ein Kenner der Musik seines Landes ist und die Phonogramme hörte, bestätigt wurde. Vor allem aber habe ich außer den Musikstücken selbst auch Auskünfte theoretischer Art von ihm erhalten. Da er ebenso wie sein Vater einem der vielen in Nordafrika bestehenden religiösen Orden (dem des Sîdî Mahrez) angehörte, die die hauptsächlichen Pflege- und Überlieferungsstätten des kunstmäßigen Musizierens sind, kannte er eine große Reihe musikalischer auf Gattung, Form und Rhythmus bezüglicher Fachausdrücke, die hier jeweilig an passender Stelle angeführt und besprochen werden sollen.

So wird es möglich sein, das vorhandene Material in ein System im Sinne des arabischen Musikers zu bringen. Allerdings muß dieses System vorläufig nach zwei Seiten hin unvollkommen bleiben. Einerseits besteht kein Zweifel, daß es in Tunisien selbst Musiker gibt, die den theoretischen Erläuterungen meiner Gewährsleute noch manches hinzusetzen könnten. Zweitens aber ist die Musiktheorie überhaupt im Maghreb, verglichen mit dem Osten, wenig ausgebaut oder, was wahrscheinlicher ist, schlecht überliefert worden und mehr und mehr in Vergessenheit geraten.

---

1) Allerdings bieten die Texte in Yafil's algerischem Diwân, soweit sie die gleichen Gedichte wiedergeben, selten bessere, häufig noch schlechtere und noch stärker verstümmelte Fassungen.

II. Die Maqâmen[1]).

Was unter dem Begriff des Maqâms zu verstehen ist, hat A. Z. Idelsohn[2]) auseinandergesetzt. Im Maqâm, so führt er aus, sind „Tonleiter und Tonweise, und vorzüglich letztere, einbegriffen". Zur Kenntnis und Bestimmung eines Maqâms gehört also sowohl die der Intervallschritte, in denen sich die ihm zugehörigen Melodien bewegen, als auch der Motive, aus denen sie gebildet sind. Idelsohn hat für die ostarabischen Länder eine umfassende Darstellung der Maqâmen nach der tonalen und motivischen Seite gegeben. Seine Abhandlung sowie die wertvolleren unter den sonstigen zahlreichen Arbeiten über die ostarabische Musik (wie die von Dom J. Parisot, Darwisch Mohammad, Kamil al Kholay) können sich sowohl auf eine theoretische wie eine praktische Überlieferung stützen. Es gibt in Syrien und in Ägypten eine größere Anzahl von Musikern, die die Töne mit ihren alten, zum Teil aus dem Persischen stammenden Namen bezeichnen und die Lage dieser Töne auf dem ʿÛd angeben können, der arabischen Laute, die schon in dem Traktat des al-Farabi eine Hauptrolle spielt. Nachdem im Laufe der Jahrhunderte von Theoretikern eine Reihe von Systemen über die arabische Leiter aufgestellt worden ist[3]), hat man sich heute in Syrien und Ägypten auf ein System von 24 Vierteltonstufen geeinigt; eine Auswahl von Tönen dieser Reihe in Abständen von $^1/_4$ bis $^6/_4$, vorzugsweise aber $^2/_4$ bis $^5/_4$ Tönen ergibt die Leitern der einzelnen Maqâmen[4]).

Die Grundlage der arabischen Leitern war und ist die diatonische; das ist das Ergebnis, zu dem sowohl Land vom Standpunkt der geschichtlichen Entwicklung wie auch Idelsohn von dem der gegenwärtigen Musik aus kommt. Nun stimmt zwar die praktische Ausübung der Musik nicht immer mit der Theorie überein. Dem orientalischen Musiker liegt es fern, sich peinlich innerhalb der Grenzen eines vorgeschriebenen Schemas zu halten. Zudem wird man die genaue Intonation jedes Intervalls umso weniger von ihm zu erwarten haben, als bekanntlich auch bei uns die praktische Musik es mit der Innehaltung bestimmter Intervalle der reinen, pythagoräischen oder temperierten Stimmung nicht genau nimmt. Aber das anerkannte System, das je nach der Landschaft zu modifizieren ist, bietet eine verhältnismäßig einfache Handhabe, um alle befremdenden Tonschritte, die man etwa am Phonogramm durch Messung feststellt, als Abweichungen von einer bestimmten Norm zu deuten. Ebenso sind die Namen der Maqâmen, ihre charakteristischen Motive, ihre Reihenfolge und ihre Verwandtschaftsgrade untereinander im Osten durch zahlreiche Zeugnisse überliefert, die zwar in Einzelheiten vielfach voneinander abweichen, aber, wie wiederum Idelsohn's Arbeit zeigt, doch eine geordnete Übersicht ermöglichen.

---

1) Ich behalte diesen in der abendländischen Wissenschaft bereits eingebürgerten syrischen Namen bei. In Ägypten ist statt Maqâm die Bezeichnung nárma (= Melodie) in Gebrauch.

2) Maqâmen der arabischen Musik, Sammelbände der IMG. XV, S. 11 f.

3) Vgl. J. P. N. Land, a. a. O.

4) Dagegen greift der osmanische Musikgelehrte Raouf Yekta (vgl. La Musique Turque in der „Encyclopédie de la Musique", ed. A. Lavignac, Paris) auf die Intervallbestimmungen der griechischen und der sich ihnen anschließenden altorientalischen Musikschriftsteller zurück.

Ganz anders steht es in den Ländern des Maghreb. Auch hier ist in der Kunstmusik der Städte der Begriff des Maqâms (in Tunisien Ṭabaʿ = Natur, Art, Charakter, Plur. Ṭubûʿ, in Algerien Ṣanaʿa = Arbeit, Kunst, Handwerk) bekannt, und man ordnet die Lieder nach ihrer Zugehörigkeit zu den Maqâmen. Aber es fällt von vornherein auf, daß die Namen des dort gebrauchten Maqâmen zum Teil von den im Osten üblichen verschieden sind, während wieder andere nur im Namen, nicht in der Sache mit den östlichen übereinstimmen. Dies würde lediglich eine leicht zu lösende Schwierigkeit der Terminologie sein, wenn im Westen die Intervallschritte der Maqâmleitern in ähnlicher Weise theoretisch festgelegt wären wie im Osten.

Über eine solche theoretische Festsetzung der Tonschritte hat aber bisher niemand, der sich mit der Musik des Maghreb beschäftigt hat, Angaben machen können. Die Beschreibungen, die Salvador Daniel und Jules Rouanet[1]) von den einzelnen Maqâmen (von beiden „modes" genannt) geben, setzen stillschweigend die Identität des arabischen Tonsystems mit dem europäischen voraus. Nun wird es aber schon beim flüchtigen Hören irgend eines beliebigen Musikstücks aus Algerien oder Tunisien deutlich, daß außer den auch bei uns üblichen Intervallschritten noch andere in Gebrauch sind; und dieser Eindruck wird durch die Messungen an Phonogrammen, die v. Hornbostel, Bartók und ich vorgenommen haben, jedem Zweifel entrückt. Eine andere Frage ist es, welche von diesen gemessenen Intervallen zur Bildung von Maqâmleitern zu verwenden, und welche als Abweichungen von einer so geschaffenen Norm zu betrachten sind. Daß wir auch theoretisch mit noch anderen als nur unseren Intervallschritten rechnen müssen, ist im Hinblick auf das im Osten aufgestellte Tonsystem so gut wie sicher; außerdem aber würde eine gegenteilige Annahme zu dem Schluß zwingen, daß die Sänger und Instrumentalisten des Maghreb, einer wie der andre, dauernd „unreine" Intervalle hervorbringen und zwar vorwiegend an den gleichen Stellen.

Auch abgesehen von den Leitern bieten sich für die Maqâmenfrage keine nennenswerten theoretischen Anhaltspunkte. Wir finden, daß die Namen der Maqâmen nicht einmal in den Nachbarländern Algerien und Tunisien die gleichen sind. Auch liegt mir außer der modernen Sammlung von Yafil (Algier 1904) kein Diwân (d. h. Sammlung von Kunstliedertexten) vor, aus dem man, wie Idelsohn für den Osten, eine im Maghreb übliche Reihenfolge der Maqâmen ersehen könnte.

Wir sind also für die Anzahl und Einteilung der Maqâmen fast ganz auf mündliche Angaben angewiesen. Nun sind sowohl meine tunisischen Gewährsleute wie die algerischen bei Daniel, Delphin & Guin und Rouanet[2]) darin einig, daß ihre Kunst nach Text und Musik aus Granada, dem Mittelpunkt maurischer Kultur, stamme. In Granada habe es 24 Maqâmen gegeben, von denen jetzt nicht mehr alle in Gebrauch seien. Die Anzahl und die Namen

[1]) Beide a. a. O. Vgl. auch Rouanet's Studie „La Musique Arabe dans le Maghreb (in Lavignac's Encyclopédie).

[2]) Auch in Algerien kommt für die Maqâmen nur die Musik der Städte, nicht die der seßhaften Landbevölkerung und der Beduinen in Frage, was weder Daniel noch Rouanet genügend hervorgehoben haben.

der in Algerien bekannten Maqâmen stimmen bei den genannten Autoren leidlich miteinander und mit Yafil's Diwan überein.

Da bei Yafil, der nur eine Textsammlung gibt, und bei Delphin und Guin über die Beschaffenheit der Maqâmen nichts gesagt wird, so läßt sich nicht entscheiden, ob nicht einer der drei nur von Rouanet oder Daniel erwähnten Maqâmen mit irgendwelchen nur bei Yafil oder Delphin angeführten identisch ist.

Ob die Reihenfolge bei Yafil auf Absicht oder Willkür beruht, ist nicht sicher. Daniel sucht seine Einteilung der Maqâmen dem griechischen Tonartensystem anzupassen. Delphin und Rouanet geben nach ihrer Aufzählung der Maqâmen die Reihenfolge an, in der sie bei Festlichkeiten angeordnet sind. Hierbei weist Rouanet jeden Maqâm einer bestimmten Tageszeit zu, wie die Inder ihre Rāgas; den Anfang macht, nach Rouanet wie nach Delphin & Guin, der Maqâm Sîka, den Schluß bildet Maïa.

Auch meine tunisischen Gewährsleute sagten, daß der Maqâm Maïa, der immer im Anschluß an Raṣd aḏ-Ḏîl auftrete, den Schluß größerer Musikaufführungen bilde; hiervon wird noch später (unter Aufführungspraxis) die Rede sein. Über die Reihenfolge der Maqâmen in ihrer Gesamtheit ist mir Grundsätzliches nicht mitgeteilt worden. Ich zähle sie deshalb in einer aus der Praxis abgeleiteten Anordnung auf, die weiter unten erläutert werden wird. Meine Gewährsleute nannten folgende Maqâmen, zu denen sie die beigefügten Bemerkungen machten, und unter denen sie Haupt- und Nebenmaqâmen, wie im Osten als Väter und Söhne bezeichnet, unterschieden; die Nebenmaqâmen sind jeweilig ihren Hauptmaqâmen beigegeben[1]).

1. Raṣd aḏ-Ḏîl.
2. Ḏîl.

Diese beiden Maqâmen stehen in enger Verbindung miteinander.

3. Ḥasîn ṣabâ.
4. Aṣba'în, mit Ramel und Ramel maïa.
5. Mḥájjer es-Sîka.
6. Mezmûm.
7. Nûa.
8. ʿArâq.
9. Aṣebhân, eng verwandt mit ʿArâq.
10. Mḥájjer (auch: Mḥájjer wâqif).
11. Sîka, mit Sîka ḥižazîa.
12. Ḥasîn áṣl, mit Ḥasîn nîrz, Ḥasîn ažám und Ḥasîn ušīrân.
13. Ḏîl barrânī, mit Raṣd aḏ-Ḏîl und Ḏîl verwandt.
14. Maïa, an Raṣd aḏ-Ḏîl anschließend.
15. Žárka.

Außer diesen 21 Haupt- und Nebenmaqâmen kannten sie noch 4 andere, die sie von den obigen angeblich aus Granada stammenden sonderten. Während nämlich die von alters her überlieferte Kunstmusik, die Rarnáta (= Granada)-Musik, sich ausschließlich in den bisher aufgezählten Maqâmen bewege, träfen die folgenden, zum Teil aus den ländlichen Bezirken von Tunisien stammenden, nur in volkstümlichen Liedern oder festlichen Hymnen, jedenfalls aber nicht in

[1]) Die Transkription arabischer Wörter folgt der von Stumme angewendeten bis auf die folgenden Zeichen: Ḏād, Ẓā = ð (auch von Stumme durch ein und dasselbe Zeichen ausgedrückt); ʿAin = ʿ; Ġain = ṛ; Hamza = ʾ.

der Narnâtamusik (oder Rarnâta, wie die Tunisier sie kurz nennen) auf. Diese auswärtigen Maqâmen heißen:

1. Másrī (= der Ägyptische). 3. ʿArḍáwwī.
2. Sabâhī. 4. Náhawand.

Von all diesen Maqâmen kannten sie allerdings Nr. 15, Žárka, und den Nebenmaqâm zu Nr. 12, Hasîn ʿušīrân, nur dem Namen nach. Das Wesen und den Charakter der übrigen dagegen machten sie mit Hilfe von Modelliedern, die wir künftig als Maqâmmodelle bezeichnen werden, deutlich. Die tunisischen Musiker haben für diese Lieder als musikalische Gattung keine zusammenfassenden Namen, sondern benennen sie jeweilig nach der Form des dazu gesungenen Textes als Šʿar, ʿArôbī, Osîda, Mawwâl, Maqsed. Sie betonen aber ausdrücklich ihren in bezug auf die Maqâmen repräsentativen Charakter und bezeichnen das Intonieren eines solchen Liedes mit dem Wort „sich unterrichten" (istáḫbar), nämlich über den Charakter des Maqâms, d. h. sich einstellen auf den Maqâm[1]).

Diese Maqâmmodelle sind in freiem Zeitmaß vorgetragene, an keinen Text gebundene Lieder[2]). Jede musikalische Strophe eines solchen Modells (in den Notenbeispielen durch römische Ziffern hervorgehoben) besteht aus einer Anzahl musikalischer Verse (in den Notenbeispielen mit kleinen lateinischen Buchstaben bezeichnet). Der einzelne Vers des Maqâmmodells bildet für den Araber eine Einheit, die er nicht zerlegen kann — im Gegensatz zu den (musikalischen) Versen des taktischen Liedes, die er, wie wir erwähnten, zu Lehrzwecken in noch kleinere Teile zerlegt. Wie aus den Notenbeispielen ersichtlich und bei dem freien, durch keinen festen Rhythmus eingeengten Hinströmen natürlich ist, sind die Maqâmmodelle nicht Note für Note festgelegt. Jede Strophe, jeder Vers zeigt Abweichungen von den anderen; das gleiche Maqâmmodell wird selbst bei gleichem Text von keinem Musiker zweimal hintereinander ohne Varianten vorgetragen (vgl. Notenbeispiel Nr. 11). In dem Tonmaterial aber und in den Umrissen, der „Gestalt" der Melodieverse, besonders derjenigen Schlußverse oder Teile von Schlußversen, die wir Kadenz nennen wollen, muß, wie die Praxis zeigt, das Maqâmmodell immer unverändert bleiben; sonst würden Merkmale des Maqâms verloren gehen oder verwischt werden.

Den Modelliedern der sieben sogenannten „großen" Maqâmen: Rasd ad-Dîl, Hasin sabâ, Asbaʿîn, ʿArâq, Mezmûm, Sîka und Hasîn ásl kann ein Schlußteil angefügt werden, der von den Tunisiern das große Mhatt (= Ruhestelle, wo man ankommt oder sich niederläßt) genannt wird (von dem kleinen Mhatt wird später zu sprechen sein). Das große Mhatt stellt die charakteristischen Maqâmenmotive heraus, die das Maqâmmodell noch nicht gebracht hat, und wiederholt die Kadenz des Maqâmmodells.

Das Maqâmmodell dient in der Musik aller arabischen Länder als Vorspiel, als Einleitung für Lieder im gleichen Maqâm. Es soll Musiker und Hörer auf den Charakter des Maqâms, dem alle folgenden Lieder angehören, „einstellen".

[1]) Entsprechend wird das Maqâmmodell in Algerien Istihbâr genannt. Im Osten heißt es Taqsîm.

[2]) Die rhythmisch feste Stelle im Maqâmmodell Sika, Notenbeispiel 17a, ist, wie mir der Sänger mitteilte, aus einer neu aufgekommenen Vortragsmanier zu erklären.

Die einem späteren Abschnitt vorbehaltene Motivanalyse der Notenbeispiele wird daher zu zeigen haben, daß die Motive der taktmäßigen Lieder eines Maqâms denen des ataktischen Maqâmmodells bezw. Mhatts entsprechen.
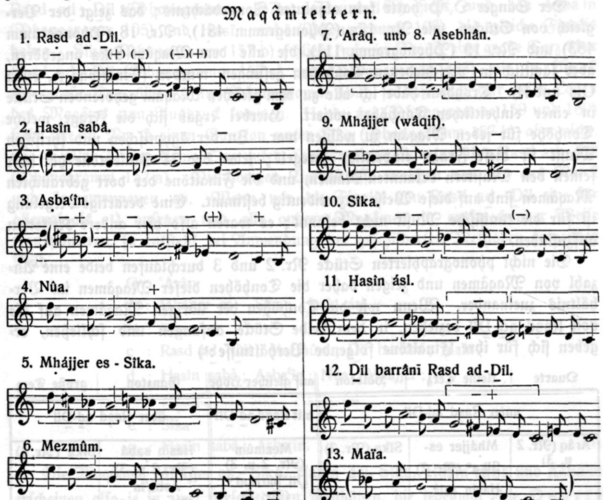
Die Motive der Nebenmaqâmen treten, wie die Praxis zeigt, nur selten in selbständigen Liedern auf (vgl. aber Notenbeispiel Nr. 21, das ein ganz zum Nebenmaqâm Hasîn nîrz gehörendes Lied wiedergibt); gewöhnlich werden sie sowohl im Maqâmmodell wie im taktischen Lied als Episoden vom Umfang eines Verses eingeführt (vgl. Nr. 17a, b: Sîka hižazîa).

Es ist nicht notwendig, daß ein Stück nur Motive eines einzigen Maqâms in sich schließt; vielmehr kommt es in Kunstliedern häufig, dagegen in volkstümlichen kaum jemals vor, daß die verschiedenen Abschnitte verschiedenen Maqâmen angehören, ja sogar, daß innerhalb eines Verses ein Maqâm von einem anderen abgelöst wird. Mein Gewährsmann aus Bâža wußte fast immer genau die Stelle anzugeben, an der die Melodie aus einem in einen anderen Maqâm überging, und teilte oft eine Melodie in kurze Stücke, von denen er jedes einem anderen Maqâm zuwies. Zum Beweis dafür, daß diesen Melodieteilen tatsächlich die Benennung zukam, die er ihnen gab, hängte er ihnen das sogenannte „kleine Mhatt" an, eine ataktische Kadenz, die, abgesehen von ihrem hier erwähnten inoffiziellen Gebrauch, jeden Liedvortrag in einer für den Maqâm charakteristischen Weise abschließt, wie das Maqâmmodell ihn einleitet. Übergänge von einem Maqâm in den anderen sind in unseren Notenbeispielen häufig anzutreffen. Der Schluß von Nr. 15 geht aus Asebhân in Arâq über. Nr. 10 zeigt einen Vers im Nebenmaqâm Hasîn nîrz als Mittelteil in ein Lied des Maqâms Nûa eingefügt. In Nr. 3 treten in sechs Abschnitten 6 Maqâmen gewissermaßen als Variationen eines Themas auf. Nr. 2 endlich gibt ein Lied wieder, das alle „Rarnâta"-Maqâmen durchläuft.

Das Auftreten mehrerer oder gar aller Maqâmen in einem einzigen Stück verdient vor allem deshalb besondere Beachtung, weil es uns für das Verhältnis der Maqâmen zueinander, über das meine Gewährsmänner und die Literatur nichts wußten, einen Fingerzeig gibt. Vor allem sind hierbei die Stücke Nr. 2 und 3 zu berücksichtigen. Beide beginnen und schließen im Maqâm Rasd ad Dîl, wodurch seine hervorragende Stellung im Ring der Rarnâtamaqâmen gekennzeichnet ist. Der Maqâm Rasd (Rast) steht auch bei Idelsohn an erster Stelle. Daß in Nr. 2 nach dem eigentlichen Schluß noch ein Abschnitt im Maqâm Maïa angehängt ist, entspricht der vorher erwähnten Verwendung dieses Maqâms. Die vorhin gegebene Aufzählung und die Notenbeispiele sind nach Maqâmen in der Reihenfolge von Nr. 2 angeordnet, eine Reihenfolge, die also auf keinen Fall dem Empfinden des tunisischen Musikers widerspricht. Die Auswahl der Stücke ist in der Weise getroffen worden, daß jeder Rarnâta-Maqâm durch mindestens ein Maqâmmodell, und die wichtigeren von ihnen auch durch mindestens ein taktisches Stück vertreten sind; außerdem sind sie durchweg in Nr. 2 enthalten. Die der tunisischen Stadtmusik ursprünglich fremden Maqâmen dagegen fanden keine Berücksichtigung.

III. Maqâmleitern.

Das einzige Mittel zur Bestimmung für in Tunisien gebrauchte Tonleitern ist, da grundsätzliche Äußerungen von seiten einheimischer Musiker und Theoretiker fehlen oder wenigstens nicht bekannt sind, die Messung der tatsächlich in den Phonogrammen enthaltenen Tonhöhen und Intervalle. Eine solche Messung habe ich mit Hilfe des Appunnschen Tonmessers sowohl an den Blasinstrument- wie den Gesangstücken meines Phonogrammaterials vorgenommen. Da der Sänger für jedes Lied angab, welchem Maqâm es angehöre, konnten alle Lieder gleichen Maqâms — und also gleicher Tonalität — zu je einer Gruppe zusammengefaßt und zur Aufstellung einer gemeinsamen Maqâmleiter benutzt werden. Die hierbei festgestellten Intonationsschwankungen nicht nur der Singstimme, sondern auch der Zúkra waren jedoch so stark, daß die aus den Messungen erzielten Leitern keine allgemeine Geltung beanspruchen können. Es ist daher zwecklos, die einzelnen Messungsergebnisse mitzuteilen, solange sie nicht durch weitere Messungen an einem umfangreicheren Material ergänzt und berichtigt sind. Doch dient die folgende Tabelle der Maqâmleitern dazu, wenigstens eine ungefähre Übersicht der in den einzelnen Maqâmen gebrauchten Intervalle zu ermöglichen.



In dieser Tabelle sind der Vollständigkeit halber auch die phonographisch nicht belegten Maqâmleitern und -leitertöne in Klammern beigefügt. Da die Melodiebewegung gewöhnlich abwärts gerichtet ist, sind die Leitern gleichfalls

von oben nach unten notiert; wo zwei verschiedene Folgen von Intervallen für denselben Leiterabschnitt vorhanden sind, wurde die Leiter unterbrochen und von dem höchsten Ton des Abschnitts wieder begonnen (z. B. c h a g b a g f). Für ein in Einzelheiten treues Bild der Maqâmbewegung muß jedoch auf die Maqâmmodelle in den Notenbeispielen verwiesen werden. Nach Häufigkeit und Bedeutung sind die einzelnen Leitertöne auf der Tafel durch ihre Notierung als Ganze, Halbe, Viertel- und Achtelwerte unterschieden. Die von den Stufen der diatonischen Leiter abweichenden Töne wurden auf dieser Tafel sowie in den Notenbeispielen durch Plus- bezw. Minuszeichen über den Noten hervorgehoben.

Die Messungen ergaben, daß selbst die Haupttöne der Maqâmleitern keineswegs konstant intoniert sind, und daß infolgedessen eine Annahme, daß die Quinten und Quarten als „Gerüst"intervalle der Leitern der reinen Stimmung nahe wären, sich nicht bestätigen konnte. Wir werden aber später sehen, daß diese Ergebnisse es trotzdem gestatten, eine Trennung zwischen den reinen und den „neutralen" Intervallen vorzunehmen. Vorher sind aber noch einige Worte über die an den Leitern und den Notenbeispielen durchgeführte Transposition zu sagen.

Der Sänger O P hatte kein absolutes Tongedächtnis; das zeigt der Vergleich von Stücken wie Nr. 17a (Phonogramm 481), Nr. 18 (Phonogramm 483) und Nr. 19 (Phonogramm 111), die alle dem Maqâm Sîka angehören, aber sämtlich in verschiedenen Tonhöhen gesungen wurden (Finaltöne A, etwa Gis und H). Trotzdem habe ich alle zu dem gleichen Maqâm gehörenden Stücke in einer einheitlichen Tonhöhe notiert. Hierbei ergab sich die Frage, welche Tonhöhe für jeden Maqâm zu wählen war. In der ägyptischen und syrischen Musik ist diese Frage einheitlich geregelt; jeder der 24 Skalentöne hat dort seinen den Musikern bekannten Namen, und die Finaltöne der dort gebrauchten Maqâmen sind auf diese Weise unzweideutig bestimmt. Eine derartige Regelung ist für die tunisische Musik nicht bekannt; es waren also hier andere Kriterien aufzufinden.

Die nicht phonographierten Stücke Nr. 2 und 3 durchlaufen beide eine Anzahl von Maqâmen und zeigen daher die Tonhöhen dieser Maqâmen im Verhältnis zueinander. Wenn wir die Tonhöhen der übrigen Maqâmen auf die von Raṣd aḏ-Ḏîl beziehen, in dem beide Stücke anfangen und schließen, ergeben sich für ihre Finaltöne folgende Verhältnisse:[1])

Quarte	kleine Terz	Halbton	auf gleicher Höhe	Ganzton	große Terz
unter Raṣd aḏ-Ḏîl			mit Raṣd aḏ-Ḏîl	über Raṣd aḏ-Ḏîl	
ʿArâq (Nr. 2 u. 3)	Mhájjer es-Ṣîka* (Nr. 2) Ḥasîn áṣl* (Nr. 2)	Sîka (Nr. 2)	Mezmûm (Nr. 2 u. 3) Ḏîl barrânî* (Nr. 2) Maïa* (Nr. 2)	Ḥasîn ṣabâ (Nr. 2 u. 3) Aṣbaʿîn (Nr. 2 u. 3) Nûa* (Nr. 2) Mhájjer (Nr. 2)	Sîka (Nr. 3)

[1]) Die mit Stern bezeichneten Maqâmen kommen nur in einem der beiden Stücke vor.

Es ergibt sich hieraus für die in beiden Stücken vorkommenden Maqâmen, daß sie beide im gleichen Verhältnis zueinander und zu Rasd ad - Dîl stehen, bis auf Sîka, die in Nr. 2 einen Halbton unter, in Nr. 3 eine große Terz über Rasd ad - Dîl, also in Nr. 3 eine Quarte höher als in Nr. 2 steht.

Eine weitere Handhabe, um die Tonhöhen der Maqâmen in ihrem Verhältnis zueinander zu bestimmen, wird durch eine Betrachtung der phonographisch gemessenen Tonhöhen geliefert. Die Aufnahmen sind gruppenweise erfolgt, und die Tage, an denen die einzelnen Gruppen aufgenommen wurden, liegen teilweise um Monate auseinander. Eine Unterscheidung dieser Gruppen wird durch die Nummern der fortlaufend gezählten Phonogramme, die bei den Notenbeispielen angegeben sind, ermöglicht. Dem Sänger war es im allgemeinen nicht möglich, bei zeitlich weit auseinanderliegenden Aufnahmen Stücke des gleichen Maqâms in gleicher Tonhöhe zu singen (vgl. z. B. Nr. 13 a und b); bei unmittelbar aufeinanderfolgenden Aufnahmen jedoch war er gewöhnlich dazu imstande. Diese Tatsache läßt den Schluß zu, daß auch die Tonhöhenverhältnisse verschiedener Maqâmen zueinander allenfalls für unsern Zweck verwendbar sind, wenn sie kurz nacheinander aufgenommenen Phonogrammen entstammen. In der Tat ergibt sich, daß auch hier Nûa (Phonogramm 156) einen Ganzton über Rasd ad - Dîl (Phonogramme 157a, 167 und 168) steht, und daß Asbaʿîn (Phonogramm 105) und Hasîn sabâ (Phonogramm 106) die gleiche Finalis haben. Sîka (Phonogramm 157 b) schließt wie in Nr. 3 eine große Terz über Rasd ad - Dîl (Phonogramm 157 a) und (Phonogramm 483) wie in Nr. 2 eine große Terz über Arâq (Phonogramm 482), so daß auch hier beide Lagen des Maqâms zum Ausdruck kommen. Hasîn ásl (Phonogramme 159 und 160) steht wie in Nr. 2 einen Ganzton unter Sîka (Phonogramm 157 b), aber nicht, wie in Nr. 2, eine kleine Terz unter, sondern einen Ganzton über Rasd ad - Dîl (Phonogramm 157 a). Die übrigen Verhältnisse weichen von den aus Nr. 2 und 3 gewonnenen ab. Wenn wir die Finalis von Rasd ad - Dîl ein- für allemal als c¹)[1] ansetzen und alle andern Maqâmen in entsprechender Weise transponieren, so entsteht bei Anwendung der geschilderten Methoden folgendes Bild:

G : ʿArâq
A : Mhájjer es - Sîka ; Hasîn ásl
H : Sîka
c : Rasd ad - Dîl ; Mezmûm ; Dîl barrâni ; Maïa
d : Hasîn sabâ ; Asbaʿîn ; Nûa ; Mhájjer ;
Mhájjer es - Sîka ; Hasîn ásl
e : Sîka
g : Hasîn sabâ ; Asbaʿîn.

Die Maqâmen Mhájjer es - Sîka, Hasîn ásl, Sîka, Hasîn sabâ und Asbaʿîn erscheinen also je in zwei verschiedenen Tonhöhen, die jedesmal eine Quarte

[1] Im Phonogramm immer G: die Transposition dient zur Vermeidung unnötiger Vorzeichen; sie entspricht der Tonhöhe von Rast bei Idelsohn (a. a. O.).

voneinander abstehen. Diese Verschiedenheit wird von der Reihenfolge der Maqâmen abhängen; doch soll eine umfassende Feststellung der möglichen Verbindungen und dadurch etwa bedingten Tonhöhenveränderungen einer späteren Arbeit vorbehalten werden. In den vorliegenden Skalen und Notenbeispielen habe ich Stücke des gleichen Maqâms in gleicher Tonhöhe notiert, so daß von den aufgezählten Finaltönen A, H und g wegfallen; nur innerhalb des Maqâmkreises von Nr. 2 waren die Finaltöne A und H unvermeidlich.

Die beiden möglichen Tonhöhen, die wir bei mehreren Maqâmen feststellten, haben immer Quartenabstand voneinander. Diese Bevorzugung der Quarte ist auch sonst kennzeichnend für die Struktur der arabischen Leitern und, wie wir, dem nächsten Kapitel vorgreifend, ausdrücklich hervorheben wollen, Motive. Mehrfach enthalten Maqâmmodelle Quartenmotive von melodiebildender Bedeutung, so das Maqâmmodell ʿArâq; andere Intervalle dagegen sind nirgends in gleicher Weise ausgezeichnet. Besonders auffällig aber ist das Nebeneinander zweier Tetrachorde in einer Reihe von Maqâmleitern; dieses Nebeneinander von Tetrachorden ist auf der Tafel der Maqâmleitern durch eckige Klammern hervorgehoben. Ein solcher Tetrachordwechsel nebst dem hierdurch begründeten Wechsel zwischen den Tönen h und b, f und fis, c und cis entspricht dem Wechsel zwischen dem verbundenen und dem unverbundenen Tetrachord der griechischen Musiktheorie sowie dem Wechsel zwischen b quadratum und b rotundum in den Kirchentonarten: gewiß eine beachtenswerte Analogie zwischen der arabischen und der griechisch-mittelalterlichen Musik, der wir später (Kapitel 5) weitere an die Seite stellen werden. Außer diesem Wechsel überlappender Tetrachorde ist in einigen Maqâmen (Nûa, Hasîn ásl) ein Wechsel zwischen sich ausschließenden Tetrachorden zu bemerken, auf den gleichfalls in der Tabelle durch Verklammerung hingewiesen ist, und der an die Antistrophie der Griechen erinnert.

Alle diese angeführten Momente: die Quartentranspositionen einiger Maqâmen, das motivische Hervortreten der Quarte und der Tetrachordwechsel, legen eine systematische Einteilung der Leitern nach dem Bau der Tetrachorde, wie sie in der griechischen und mittelalterlichen Musiktheorie durchgeführt ist, nahe. Auch die Stimmung des ʿÛd: Ganzton und 3 Quarten im Aufstieg[1]), spricht für eine Gliederung in Tetrachorde. Eine solche Einteilung kann aber erst dann vorgenommen werden, wenn die Intervalle innerhalb jedes Tetrachords mit voller Sicherheit festgesetzt sind.

Diese Sicherheit können wir, wie betont wurde, für unsere Messungsergebnisse nicht beanspruchen. Daß unsere Leitern mehr praktische als theoretische Geltung haben, ist im Notenbild dadurch angedeutet, daß die Vorzeichen für Halbton- und Vierteltonerhöhung bezw. -vertiefung nicht ein- für allemal an den Anfang jedes Stückes gesetzt sind; vielmehr gelten Halbtonvorzeichen jedesmal nur bis zum nächsten durch Strich oder Komma bezeichneten Versglied, im Maqâmmodell bis zum nächsten Akzentzeichen (Acutus oder Gravis), und Vierteltonvorzeichen (+ und —) nur für die Note, über der sie stehen.

1) Vgl. Idelsohn, a. a. O., S. 3—4, mit dessen Angaben die übrigen Autoren und die mir bekannte Praxis übereinstimmen.

Der Ausdruck „Viertelton" ist hierbei nicht wörtlich zu verstehen. Die neutralen Intervalle in den Maqâmleitern sind nicht genaue $^3/_4$-, $^5/_4$- usw. Tonschritte; vielmehr schwankt ihre Intonation meist zwischen dem nächstgrößeren und nächstkleineren Intervall unserer zwölfstufigen Leiter. So ist im Maqâm Asbaʿîn das Intervall fis : g bald ein halber, bald ein Dreiviertelton, es : fis entsprechend bald ein Ganzton, bald ein Fünfviertelton, und d : es bald ein halber, bald ein Dreiviertelton. Das Gleiche gilt für den Tonschritt es : fis im Maqâm Rasd ad-Dîl, der entweder Ganz- oder Fünfviertelton ist; auch hier ändert sich dementsprechend das Verhältnis zu den Nachbarintervallen. Im Maqâm Sîka ist e : g bald kleine, bald „neutrale" Terz, usw. Ob es sich in allen diesen Fällen um eine absichtlich schwankende Intonation handelt, oder ob neutrale Intervalle beabsichtigt sind, das heißt solche, die in die Mitte zwischen zwei Intervalle unseres zwölfstufigen Systems fallen, ist aus den Messungen nicht zu entscheiden.

Nur so viel geht aus den Messungen deutlich hervor, daß der „kritische" Ton des (um einen kurzen Ausdruck zu gebrauchen) unverbundenen Tetrachords, außer dem h in Hasîn ásl, überall um die Fünfziger der Centszahlen[1]) pendelt, also wahrscheinlich als neutraler Tonschritt beabsichtigt ist. Es ist wohl denkbar, daß die vermutete neutrale Intonation dieses kritischen Tones mit dem Tetrachordwechsel in Beziehung steht. Ein orientalischer Lautenvirtuose des 8. Jahrhunderts, Mansûr ibn Ǧafar, genannt Zalzal, erklärt sich, wie Dechevrens[2]) angibt, die neutrale Intonation aus einer Verschmelzung der Stufen synemmenon und diezeugmenon in eine einzige, in der Mitte zwischen ihnen liegende. Den durch die Verschmelzung sich ergebenden Ton, die wústā, bezeichnet Land[3]) als neutrale Terz.

IV. Maqâmmotive.

Die motivischen Besonderheiten der Maqâmen können durch eine Tabelle veranschaulicht werden. In dieser Tabelle werden vor allem die Motive der taktischen Lieder mit denen der Maqâmmodelle zu vergleichen sein. Da die Maqâmmodelle, wie wir im 2. Kapitel ausgeführt haben, nach Aussage der tunisischen Musiker das Wesen der Maqâmen am bestimmtesten ausprägen und Musiker und Hörer auf ihn „einstellen" sollen, so ist zu erwarten, daß die taktischen Lieder eines Maqâms mit dem zugehörigen Maqâmmodell ebenso die motivischen Maqâmmerkmale teilen werden wie die tonalen. Doch soll von vornherein bemerkt werden, daß ein solcher Vergleich nicht darin bestehen kann, die einheitlichen „Gestalten" der Modellverse auseinanderzureißen und daß wir auf ihre notengetreue Übereinstimmung mit Wendungen aus taktischen Liedern nicht das Hauptgewicht legen[4]). Die Verwandtschaft zwischen Stücken des gleichen Maqâms

[1]) Nach v. Hornbostel's Tabelle, Zeitschr. f. Physik, Bd. 6, 1921.

[2]) In: Etudes de Science Musicale, Paris 1898; 2e étude. Appendice IV, p. 8.

[3]) a. a. O., S. 27.

[4]) Zudem sind die Vergleichsmöglichkeiten durch den Raummangel und die Druckkosten, die einen Abdruck der Maqâmmodelle in ihrer vollständigen Gestalt nicht zuließen, empfindlich beschränkt worden.

ist eine Verwandtschaft des Organismus, nicht der Atome; und wo wir gelegentlich auf die Ähnlichkeit kurzer Melodiewendungen innerhalb eines musikalischen Verses hinweisen werden, soll mit einem solchen Hinweis gesagt werden, daß die Gemeinsamkeit des Maqâms leicht bis zur Gleichheit des melodischen Ausdrucks führt, nicht aber, daß die betreffende Stelle des einen Stückes der des anderen, als wäre sie ein Versatzstück, entlehnt ist.

Der ziemlich regelmäßig innegehaltene Aufbau eines Maqâmmodells ist, wie sich bei vergleichender Betrachtung zeigt, der folgende. Die musikalische Strophe (in den Notenbeispielen mit römischen Ziffern angedeutet), die gewöhnlich mit einem größeren Texteinschnitt (Reim) zusammenfällt[1]), hat im allgemeinen 4 (musikalische) Verse a, b, c, d. Die Anfangsteile a und b bewegen sich in der oberen Lage des Maqâms, die jeweilig nach seinem Tonumfang verschieden ist. In diesen Teilen spielt sich auch der Wechsel zwischen zwei alternativ gebrauchten Abschnitten ab, den wir bei der Untersuchung der Maqâmleitern festgestellt und kurz als „Tetrachordwechsel" bezeichnet haben. Nur im Maqâmmodell Sîka zeigt sich der Tetrachordwechsel, wenn überhaupt, erst am Schluß. Nach den Teilen a und b erfolgt ein Abstieg in die tiefste Lage des Maqâms. Der Wiederaufstieg hat fast immer die Form einer Leiter. Am Schluß steht regelmäßig die Kadenz, die aber nicht dem letzten Teil vorbehalten ist, sondern in fast allen Teilen erscheint, die auf der Tonika schließen. Außer einfacher Wiederholung dieses Schemas, das in den motivarmen Maqâmen Mhâjjer (wâqif) und Maïa um die Hälfte verkürzt ist, finden wir Verdopplung des Verses b in Nr. 7a und ein Verbindungsglied b^1 zwischen b und c in Nr. 12a I. Im Maqâmmodell Sîka (Nr. 17a[1]) ist nach Ib das Modell des Nebenmaqâms Sîka hižazîa eingeschoben. Größere Abweichungen von dem beschriebenen Schema finden sich in Nr. 1a II.

Das große Mhatt ist immer dreiteilig, eine Gliederung, die von den einheimischen Musikern ausdrücklich hervorgehoben wird. Es erreicht niemals die höchste Lage des Maqâms. Die Teile a und b bewegen sich in der unteren, b besonders in der tiefsten oder in ganz enger Lage. Teil c enthält meist einen Aufstieg in die mittlere Lage und immer die Kadenz des Maqâms; er ist daher dem Teil d (oder c + d) des Maqâmmodells verwandt oder gleich.

---

1) Vgl. aber Nr. 11, wo die letzten Textworte zu Anfang der nächsten Musikstrophe wiederholt werden.

Die Tabelle stellt die Teile des Maqâmmodells und des Liedes, die verglichen werden sollen, nebeneinander wie folgt:

Maqâm	Modell	faktisches Lied	Bemerkungen
Rasd ad-Dîl		**Nr. 2**	
	Nr. 1 I d	I = II = XX	
		XXI a, c, d = I a, c, d	
	Nr. 1 V b	XXI b	
		Nr. 3	
		I=VII=II A) c,d – VII A) c,d	II A — VII A Kehrreim
	Nr. 1 II b (Kadenz)	I a	
	Nr. 1 V b	I b	
			II A) a b Maqâm Dîl, verwandt mit Rasd ad-Dîl, aber d e f g statt d es fis g; (+) (−) im Modell nicht belegt.
Hasîn sabâ	**Nr. 4**	**Nr 2 III**	
Tetrachordwechsel:	I c	a b	
f b — g h c¹*)	III c	c d	
		Nr. 3 V	
	I d	a b	
	I b	c d	
		e f Antistrophe zu a b (e = a, eine Quarte tiefer!)	
		Nr. 5	
	I c, II	A	A und B nach meinen Gewährsleuten 2 Lieder.
	II	B	
		Nr. 6	
	II	a — d	
Asba'in		**Nr. 2 IV**	
Tetrachordwechsel	Nr. 7 a) c, Schluß	a	
	Nr. 7 a) d	b	
(+) −	Nr. 7 b) a und b	c = d	
g a h c′—a b cis¹ d¹*)		**Nr. 3 IV**	
	Nr. 7 a) a	a (Anfangstöne d g a!)	
	Nr. 7 a) b ²	b	
	Nr. 7 a) c-d (ohne den Anfang)	c — f; vgl. auch Nr. 8 b), a — b	
		Nr. 8	
	Nr. 7 a) d u. 7 b) c	a	b: Motiv des Nebenmaqâms Ramel, im Modell nicht belegt.
Nûa	**Nr. 9**	**Nr. 2 V**	
Antistrophie d¹ a — g d.	a—d	a—d	Glied für Glied genau entsprechend.
		Nr. 10 A	
Wellenförmige Bewegung um c¹ und g	d (Anfang) und c	a und b	
	b, d (Kadenz)	c	
	d (ohne d. Anfang)	d	B: im Maqâm Hasîn nîrz
Mhâjjer es-Sîka	**Nr. 11**	**Nr. 2 VI u. VII**	
Motiv: (d¹) b g b a	a b	VI b c d = VII b c d VI a b	Nr. 11 hat Finalis d, Nr. 2 VI u. VII hat Finalis A; über Transposition vgl. Kapitel 3.
Tetrachordwechsel: a b cis¹ d¹—g a b c¹	c (Schluß) und d c	VI c d VII a	

*) in den Beispielen nicht belegt.

Maqâm	Modell	taktisches Lied	Bemerkungen
Mezmûm	Nr. 12 a	Nr. 2 VIII	
Ton zwischen a u. c' gern ausgelassen	a, b d a	a—b c: Verkürzung von b d = f e (verkürzt)	
		Nr. 3 II	
	d a	a b c d	
'Arâq		Nr. 2 XI a b, XI c d, XII	
bevorzugt obere Lage. Absteigende Quarte g—d motivbildend. Tetrachordwechsel: (—) d e fis g – c d e f	Nr. 13 a) c 2. Hälfte Nr. 13 a) a Nr. 13 a) c (ohne Anfang) Nr. 13 a) } c Anfang Nr. 13 b) } Nr. 13 a) a	XI a b XI c — XII c (verkürzt) XI d = XII d XII a XII b	
		Nr. 3 VI	
	Nr. 13 a) a Nr. 13 a) b Nr. 14 a) c	a b c d e f (Quartsprung g d	a u. b: Tetrachordwechsel (fis und f)
		Nr. 15	
	Nr. 13 a) a	A a b c (b = Quartsprung g d)	B a: Ambitus bis c' erweitert
	Nr. 13 a) a b Nr. 13 a) b Nr. 13 b) a Nr. 13 a) b (Schluß) Nr. 13 b) a	B a und b B c B d e B f B d¹ = d in Verkürzung, mit Schlußwendung n. H	
	Nr. 13 b) a	C a C d = A c D a: Antistrophe zu C a	C b und c: Verbindung zwischen a und d D ist Tâla' (Bezeichnung aus der arabischen Verslehre): hier und öfter (vgl. Nr. 19) tonaler und melodisch. Durchführungsteil
	Nr. 13 a) a Nr. 13 a u. b) c (Anfang)	D b D c D d: vgl. A c	
Asebhân	Nr. 15	Nr. 2 IX c d, X, XI a b	
ohne Schlußkadenz; Schluß immer in 'Arâq. Ton zwischen g und e gern ausgelassen. Tetrachordwechsel wie 'Arâq	c a	IX c d = X c d X a b = XI a b	
Mhâjjer (wâqif)	Nr. 16	Nr. 2 XIII und XIV	
Tetrachordwechsel: g a b c¹ fis g a h?*)	a b a°	XIII a und b (= d) XIII c XIV a	

*) in den Beispielen nicht belegt.

Maqâm	Modell	taktisches Lied	Bemerkungen
Sika		Nr. 2 XV und XVI	Lied in H, Modell in e (vgl. Transpositionen, Kap. 3)
Tetrachordwechsel:	Nr. 17 a) a	XV a und b = d	
g ā h̄ c′ — f g a b	Nr. 17 a) b	XV c	
(im Schlußvers des Maqâmmodells)	Nr. 17 a) b¹	XVI a b	
		XVI b c d = XV b c d	
		Nr. 3 III	
	Nr. 17 a) a Nr. 17 a) b¹ notengetreu Nr. 17 a) c	a b c d e f	c d: Nebenmaqâm Sika hižazia
		Nr. 18	
	Nr. 17 a) a	A a b	
	Nr. 17 b) b	A c	Kehrreim in 2 gleich. Teil.
		B	Tâla', hier freie Variation von A
		C	Tâla', „Durchführung"
		C c = A c	(vgl. oben 'Arâq Nr. 15 D)
		Nr. 19	vgl. von Hornbostel, a. a. O., Nr. 5
	Nr. 17 a) d: Kadenz mit Tetrachordwechsel	A und B	
Hasin âsl		Nr. 2 XVII und XVIII	Lied in A, Modell in d (vgl. Transpositionen, Kap. 3)
Tetrachordwechsel:	Nr. 20 a) a b	XVII a b	
1) a h c′ d′ — g a b c′	Nr. 20 b) c	XVII c d = XVIII c d	
2) d e fis g — c d e f		XVIII a b	im Nebenmaqâm Hasin nîrz; vgl. Nr. 10 B: notengetreue Übereinstimmung
		Nr. 21	
		A—D obere Lage: Tetrachordwechsel d′ a—c¹ g E—F untere Lage: Tetrachorde b f—g d—f c. G Uebergangs- und Verbindungsteil	im Maqâm Hasin nirz. Freie Entwicklung der beiden Motive des Nebenmaqâms (vgl. Nr. 2 XVIII a und b)
Dîl barrânî	Nr. 22	Nr. 2 XIX	
bevorzugt obere Lage.	c	a	
	b (Schlußteil)	b	
Schließt meist in Rasd ad-Dîl	c d	c (= a) d	
		Nr. 23	
	b	A (freie Variation)	
	c	A¹ c; leitet über zu	
	c d	B a—d (b ähnlich a)	Tâla'
		B e f = A b c	
		Nr. 24	
	c	A a	A und B nach Angabe meiner Gewährsleute zwei Lieder
	b	A b	
	c d (Kadenz)	A c d	d im Phonogramm aus stimml. Rücksichten eine Oktave aufwärts transpon.
	d (Kadenz)	B a und b symmetrischer Auf- und Abstieg	B gleichfalls in die höhere Oktave versetzt
		B b	
		B c Echo von b	
Maïa, seltener Maqâm, schließt an Rasd ad-Dîl an	Nr. 25 a b	Nr. 2 XXII	fast notengetreu gleich

Am stärksten ist die Verwandtschaft zwischen Modell- und Liedmotiven in den kleinen Maqâmen wie Nûa und Maïa und in den Nebenmaqâmen wie Sîka hizazîa; hier stimmen beide Fassungen oft notengetreu überein. In den Motiven der größeren Maqâmen herrscht größere Bewegungsfreiheit. Besonders in manchen der längeren Kunstlieder sind die Motive frei behandelt und durch allerhand Bindeglieder miteinander verknüpft; in den kurzen, variationsartigen Strophen von Nr. 2 und 3 dagegen ist wieder stärkerer Anschluß an die typischen Maqâmmotive zu beobachten. Jedenfalls ergibt der Vergleich, daß der Zusammenhang mit dem Maqâm nirgends verloren geht, wenn auch verschiedene Grade der Verwandtschaft zu unterscheiden sind.

V. Maqâmen im Westen und Osten und ihre Analogien in Europa.

Mit der Aufstellung der Leitern und dem Nachweis der ständigen Wiederkehr gewisser Motive in allen zu einem Maqâm gehörenden Stücken ist das Wesen der Maqâmen in Tunisien, soweit es das vorhandene Material zuläßt, gekennzeichnet. Ein Vergleich der tunisischen Maqâmen mit denen anderer Länder des arabischen Kulturgebiets stößt auf mancherlei Schwierigkeiten. Hält man sich an die Namen, so stehen einer Anzahl in allen Gegenden, einschließlich die Türkei, wiederkehrender eine Reihe von anderen gegenüber, die, mehr oder minder örtlich begrenzt, nur in einem einzigen Lande oder in einer der beiden Ländergruppen Geltung haben. Die allgemein gebrauchten Namen stammen aus dem Osten; sie sind zum Teil arabisch, zum Teil persisch[1]). Von den im 2. Kapitel aufgezählten tunisischen Namen sind Mezmûm, Asbaʿîn, Maïa, Dîl, Dîl barrânī (= fremder D.), Sabâhī, ʿArḏâwwī und Másrī im Osten, die 5 letzten auch in Algerien unbekannt.

Oft entsprechen aber gleichen Maqâmnamen nicht gleiche Maqâmleitern; so sind z. B. die Leitern von Nûa (= Náwwa) und Mhájjer von denen der gleichnamigen östlichen Maqâmen völlig verschieden. Andere Maqâmleitern scheinen ursprünglich gleich gewesen zu sein, haben sich aber dann in den verschiedenen Ländern gewandelt, so z. B. Sîka, ein Maqâm, dessen Leiter im Osten und Westen trotz mehrerer abweichender Stufen unverkennbar die gleichen Grundmerkmale zeigt, gegenwärtig aber — infolge einer seit 30 Jahren eingeführten Erhöhung der dritten Stufe um einen Halbton in der algerischen Leiter — nicht einmal mehr in Tunisien und Algerien identisch ist. Umgekehrt haben manche in Osten und Westen verschieden benannte Maqâmen die gleiche Maqâmleiter, wie z. B. Bajâtī und Hasîn ásl.

Um einen Zusammenhang zwischen Maqâmen verschiedener Länder festzustellen, ist also nicht Namensgleichheit, aber Gleichheit oder mindestens nahe Verwandtschaft der Leiter erforderlich. Restlose Identität eines Maqâms indessen ist nur dann gesichert, wenn auch die Motive gleich oder eng verwandt sind. Diese Identität von Maqâmen verschiedener Länder und Ländergruppen ist selten; nirgends nämlich prägen sich die Besonderheiten in der Musik der einzelnen durch die arabische Kultur zusammengehaltenen Völker so deutlich aus wie in

[1]) Über die Bedeutung dieser Namen vgl. Idelsohn, a. a. O.

den Motiven[1]). Aus der Verschiedenheit der Motive erklärt sich die Tatsache, daß die Eingeborenen jedes arabischen Landes der Musik der anderen arabischen Länder, besonders aber die des Ostens der Musik des Westens, ablehnend gegenüberstehen und, selbst wenn sie die Verwandtschaft von Maqâmen aus einem dieser Länder mit eigenen erkennen, sie doch als fremdklingend und „verderbt" bezeichnen.

Eine Zusammenfassung meiner eigenen Beobachtungen und gelegentlicher Äußerungen östlicher Musiker ergibt für die Beziehungen tunisischer Maqâmen zu denen des Ostens und Algeriens folgendes Bild:

Osten	Tunisien	Algerien
Nahawand	unverändert übernommen	—
Rast (vgl. die Abarten bei Idelsohn)	Rasd ad Dil	Rasd ad Dīl (Daniel) Dīl, Maïa, Muâl (Rouanet)
Husênī (vgl. Idelsohn's u. K. el Kholays H.-kar-dûka)	Hasîn sabâ	Hasîn ?
Hizâz auch motivisch	Asbaʿîn eng verwandt	Asbaʿîn (Daniel)[2] Zaidân (Rouanet)
Buselik ?	Mhájjer es-Sika	Lʿsain sebah (Daniel) ? eigentlich Hasîn sabâ
ʿAžem ʿAširân (vgl. Raouf Yekta)	Mezmûm[3]	Mezmûm
ʿIrâq ?	ʿArâq; Umbildung aus dem östlichen ʿIrâq mit Verlegung des Grundtons von H nach G?	ʿArâq ?
Sîka auch motivisch	Sîka verwandt	Sika[4]
Bajâti	Hasîn âsl	?
Mahur ?	Dil barrânī	?

[1]) Für den Vergleich von Maqâmmotiven gibt die Literatur nur spärliche Handhaben. Während schon bei der Aufzählung der Leitern sämtliche angeführten Autoren den Tetrachordwechsel, der auch außerhalb Tunisiens für die Mehrzahl der Maqâmen von ausschlaggebender Bedeutung ist, außer Acht lassen, treten sie in eine Erörterung der Maqâmmotive größtenteils überhaupt nicht ein; und keiner von ihnen, auch nicht Idelsohn, der zu jedem Maqâm einige Erläuterungen gibt, und Raouf Yekta, der sie dem Musikgefühl des Europäers durch eigens zu diesem Zweck komponierte Walzer nahezubringen sucht, führt Maqâmmodelle an, die, wie wir gesehen haben, das Wesen der Maqâmen am deutlichsten und kürzesten wiedergeben.

[2]) Da Daniel angibt, daß Asbaʿîn und Zaidân häufig miteinander verwechselt würden, ist anzunehmen, daß die Unterscheidung bald nach seinem Bericht endgültig aufgegeben worden ist; schon bei Delphin und Guin, deren Aufzählung sonst vollständiger ist als die der anderen Autoren, findet sich Asbaʿîn nicht mehr.

[3]) Meine Gewährsleute erklärten, das Lied „Deutschland, Deutschland über alles", das sie im Wünsdorfer Lager oft hörten und selbst spielten, sei im Maqâm Mezmûm. Den Ton fis (in der modulierenden Wendung nach G) ließen sie mit dem sonst vorkommenden f zusammenfallen und spielten und sangen beide Töne als f̊, was wohl mit meinen Notierungen, aber nicht mit den Messungen, die immer f ergaben, aber allerdings nur auf einem einzigen Phonogramm beruhen, übereinstimmt. Vorzüglich paßt der Umfang und der plagale Charakter des Maqâms zu dem Lied.

[4]) Ein algerischer Gewährsmann teilte mir mit, es gäbe außer dem eigentlichen Maqâm (mit Erhöhung der dritten Stufe um einen Halbton) einen besonderen Maqâm Sika tûnsī.

Von den übrigen tunisischen Rarnâta-Maqâmen ist Nûa sicher, Mhâjjer wahrscheinlich tunisische Neuschöpfung, Mási ein von Ägypten eingeführter, aber einstweilen nicht identifizierbarer Maqâm, während Sabâhī und ʿArᵈáwwī rein lokal und nicht einmal über ganz Tunisien verbreitet sind.

Die Verwandtschaft zwischen tunisischen und algerischen Maqâmen wird sich mit Hilfe umfangreicheren Materials wahrscheinlich noch weiter verfolgen lassen; auch die Texte der Kunstmusik beider Länder decken sich teilweise.

Daß trotz weitgehender Übereinstimmung von Maqâmnamen und -leitern und durchweg gleicher Handhabung des Maqâmprinzips der motivische Gehalt bei den verschiedenen Völkern des arabischen Kulturkreises verhältnismäßig stark verschieden ist, wird mit ethnologischen und historischen Tatsachen zu begründen sein. Auch europäische Einflüsse in Vergangenheit und Gegenwart, etwa spanischer in Marokko, italienischer in Tunisien, mögen hier mitwirken.

Beziehungen der arabischen Musik zur griechischen sowie zur mittelalterlichen im Abendland sind bereits angedeutet worden. Die mittelalterliche orientalische Musiktheorie, z. B. bei Sâfīuddîn und al-Farâbī, fußt größtenteils auf der Lehre der Griechen. Umgekehrt sind gewisse Erscheinungen in der Musik der abendländischen Kirche, wie die melismatischen Bestandteile im gregorianischen Gesang[1]), orientalischem Einfluß zuzuschreiben[2]). Auf die Verwandtschaft der arabischen Leiternstruktur mit der griechisch-mittelalterlichen ist im 3. Kapitel hingewiesen worden. Eine weitere Beziehung wird durch die Tonartenlehre hergestellt. Aus der vorangegangenen Analyse der Maqâmen ist klar geworden, daß Maqâm nicht ein selbständiges Ding, sondern ein Qualitätsbegriff ist: Maqâm ist eine durch tonale und motivische Faktoren bestimmte Gestaltqualität[3]). Jede Melodie muß für das Empfinden des arabischen Musikers einem bestimmten Maqâm zugehören. Die Maqâmen bieten keine systematische Anordnung des Tonmaterials; sie entstanden vielmehr so, daß die Weisen anerkannter musikalischer Meister, vor allem aber charakteristische Weisen einzelner Landschaften, wie z. B. Mesopotamiens (Maqâm ʿIrâq) für einige Zeit oder dauernd, für Teilgebiete oder das arabische Gesamtgebiet typische und normative Geltung erlangten.

Die griechischen Tonarten, die, wie teilweise die Maqâmen, nach Landschaften benannt sind, dürften ursprünglich eine ähnliche Funktion gehabt haben wie die Maqâmen, würden also hiernach als tonale und gleichzeitig motivische Charakteristiken von Melodien aufzufassen sein. Die griechische Lehre vom Ethos der Tonarten wäre nicht zu verstehen, wenn man sie lediglich aus der Lagerung des Halbtons innerhalb des Tetrachords, also rein tonal, und nicht auch aus gewissen motivischen Eigenschaften der Tonarten entwickelt vorstellte. Faßt man die Tonarten der griechischen und byzantinischen Musik in dieser Weise auf, so ist weiter zu vermuten, daß sie Formen hervorgebracht hat, die den arabischen

[1]) Vgl. P. Wagner, Gregorian. Formenlehre, Leipzig 1921.

[2]) Auch für die Wandlung in der lateinischen Prosodie, die sich im Laufe des 1. Jahrtausends n. Chr. Geb. vollzog, wird orientalische Einwirkung vermutet. (Vgl. Wilhelm Meyer aus Speyer, Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik. Berlin 1905.)

[3]) Diese Definition verdanke ich Herrn Professor v. Hornbostel.

Maqâmmodellen entsprechen, und daß die Nomoi und Hirmoi tatsächlich solche musikalischen Formen waren[1]).

Ebenso sind die Kirchentonarten des Mittelalters durch die Angabe ihrer Leitern nicht hinreichend gekennzeichnet. Jede von ihnen hat ihre eigentümlichen Melodiewendungen, die die Theoretiker, wie z. B. Aurelianus Reomensis, durch Nennung damals allgemein bekannter Beispiele sowie durch Anführung typischer Melodieformeln[2]) erläuterten. Einige dieser Formeln geben offenbar nur die Gerüsttöne wieder, zwischen denen sich die Melodie mit einer durch Tradition gezügelten Freiheit bewegte[3]), während andere ausführlicher und weniger schematisch notiert sind. Ebenso wie in ihrer Funktion werden diese typischen Melodien auch in ihrer Form und in ihrem Vortrag den Maqâmmodellen analog gewesen sein; es ist also für sie ein freies Zeitmaß anzunehmen[4]).

Andrerseits stehen neben Tonartformeln wie denen, auf die oben verwiesen wurde, in der Musica enchiriadis und in Guido's Epistola de ignoto cantu[5]) solche, die — wie die in beiden Schriften übereinstimmende Vertonung des „Tu Patris sempiternus es filius" — auf die Wiedergabe irgendwelcher den einzelnen Tonarten zukommenden Besonderheiten verzichten und nur dem Zweck dienen, die Finalis und den Reperkussionston jeder Tonart anzuzeigen; diese Formeln werden je nach der Tonart transponiert, bleiben aber in ihrer Tonfolge stets unverändert.

Hier zeigt sich also gleichzeitig und wahrscheinlich im Zusammenhang mit den Anfängen der Mehrstimmigkeit auch auf dem Gebiet der Tonartenlehre die Wendung, die die abendländische Musik von der des Orients weit hinwegführte. Erst mit der Mehrstimmigkeit, also in der Zeit, als die jüngeren abendländischen Völker auf die musikalische Entwicklung entscheidenden Einfluß gewannen, hat sich das europäische Tonartenprinzip von dem im Orient — als Rāgaprinzip auch in Indien — herrschenden endgültig getrennt: die Tonarten verloren ihre Bedeutung als Gestaltqualitäten und machten nach und nach dem dualen Harmonieprinzip Platz.

VI. Rhythmik.

Die rhythmische Beschaffenheit orientalischer Musikstücke prägt sich nicht nur in den Melodien aus, sondern auch in den verschiedenen Figuren der Trommeln, die jedes taktische Stück begleiten können. Diese Trommelbegleitung ist bei nur vokal vorgetragenen taktischen Liedern, zum mindesten in Tunisien, unbedingt erforderlich; dagegen ist sie entbehrlich, wenn Instrumente, namentlich das Qānûn, an der Ausführung beteiligt sind.

[1]) Vgl. Egon Wellesz, Die Struktur des serbischen Oktoëchos (Zeitschr. f. Musikwissenschaft II, S. 140 ff), wo gezeigt wird, daß den Gesängen des serbischen „Irmologion" noch heute das Mâqamenprinzip zugrunde liegt.

[2]) Vgl. Gerbert, Scriptores I, S. 157 f. (Musica enchiriadis), ebd., S. 213 ff (Commemoratio brevis de Tonis et Psalmis modulandis).

[3]) Eine derartige Notierung von Gerüsttönen findet sich auch in v. Hornbostel's Ch'ao-t'ien-tzĕ (Archiv f. Musikwiss., I, S. 477 ff).

[4]) In Riemann's Notierung dieser Melodien (vgl. Handbuch der Musikgesch., I, 2 S. 57—62) sind für die einzelnen Töne nach Gutdünken halbe bis Zweiunddreißigstelnoten eingesetzt und sogar offenbar parallele Stellen verschieden bewertet, wie z. B. bei der Übertragung der Schlußnoten im 4. authentischen und plagalen Ton des Tonale S. Bernardi (S. 62). Für solche Rhythmisierungsversuche fehlt jegliche Grundlage.

[5]) Vgl. Gerbert, Scriptores II, S. 47.

Im letzten Kapitel dieser Arbeit wird von Modifizierungen der Melodie je nach dem ausführenden Instrument[1]) die Rede sein. Noch stärker ist die Abhängigkeit der das Musikstück in ständiger Wiederholung begleitenden Trommelfigur von der Beschaffenheit der Trommeln. Das Wesen der Trommelfigur ist, um einen Ausdruck von Hornbostel's zu gebrauchen, zunächst von seiner motorischen, dann erst von seiner akustischen Seite zu erfassen: das läßt die im nächsten Kapitel beschriebene Handhabung der Trommeln deutlich erkennen. Im Gegensatz zu den in Indien gebrauchten Trommeln[2]) haben die arabischen keine festen, abgestimmten Tonhöhen. Wir unterscheiden beim Ṭâr stärkere Schläge gegen das Fell und schwächere gegen den Rand (in der Tabelle der Trommelfiguren und den Notenbeispielen Notenköpfe über und unter der Linie), bei der Derbôka schwache Schläge mit der linken Hand gegen den Rand (Notenköpfe unter der Linie), mittelstarke und starke mit der rechten gegen das Fell (Notenköpfe auf und über der Linie), bei den Naqqārât stärkere Schläge mit dem rechten, schwächere mit dem linken Stäbchen (Notenköpfe über und unter der Linie).

Die rhythmische Gliederung der in Tunisien üblichen Trommelfiguren ist aus der untenstehenden Tabelle ersichtlich. Beginn und Ende der Figuren sind in der Tabelle und den Notenbeispielen ebenso gewählt worden wie von meinen Gewährsleuten, wenn sie mir die eine oder andere von ihnen, besonders die Nāqqarāt-Figur I C, ohne eine Melodie dazu auszuführen, zu meiner Belehrung vorspielten. Diese Figuren sind einheitliche „Gestalten" wie die Verse der Maqâmmodelle. Abgesehen von seltener auftretenden Figuren sind vor allem zwei scharf getrennte Gruppen zu unterscheiden: vier- bezw. achtzeitige (die, wie später gezeigt werden wird, auf ein zwei- oder viermal wiederholtes zweizeitiges Taktschema zurückzuführen sind) und dreizeitige Figuren. Die vier- bezw. achtzeitigen Figuren sind in der Tafel in drei Typen (I—III) geordnet, wobei die verschiedenen Figuren eines Typus von verschiedenen Instrumenten gleichzeitig ausgeführt werden können, also I A (Ṭâr) gleichzeitig mit I B (Derbôka) oder I C 1) oder 2) Derbôka oder Naqqārât). Allerdings treten die Ṭâr-Figuren II und III, die ja einander ähneln, besonders in volkstümlichen Liedern manchmal wechselweise füreinander ein. Weit häufiger entspricht aber Târ-Figur III, wie in der Tabelle angegeben und aus Notenbeispiel Nr. 19 ersichtlich ist, der halben Länge von Târ-Figur II. Übrigens ist bei den meisten Phonogrammen nur ein Teil der Schläge hörbar, und zur richtigen Auffassung der beabsichtigten Trommelfigur kann nur die genaue Kenntnis der Praxis verhelfen.[3])

---

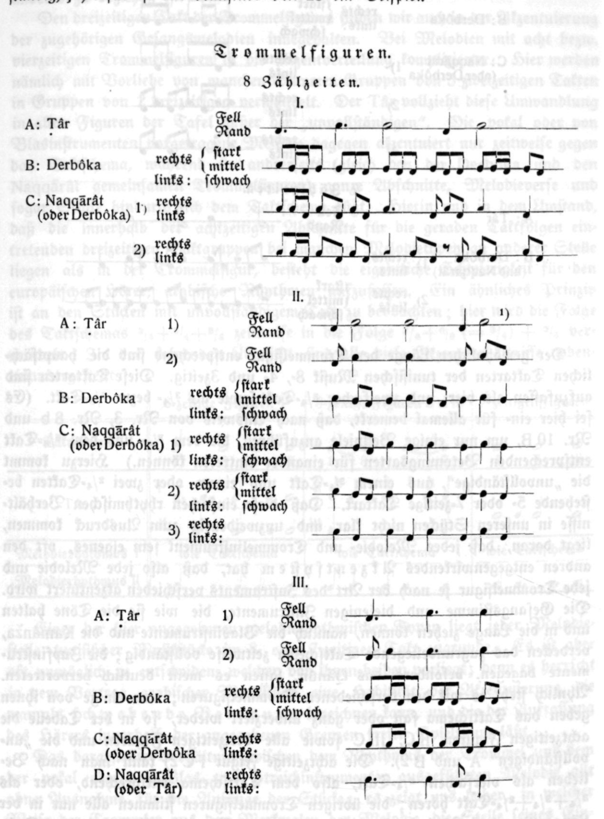
[1]) Über alle in dieser Arbeit genannten Musikinstrumente vgl. C. Sachs (a. a. O.); Zúkra vgl. unter Ghaita.

[2]) Über die in der indischen Musik herrschenden rhythmischen Verhältnisse, die mit denen der arabischen viel Ähnlichkeit haben, vgl. Fox-Strangway's aufschlußreiches Buch The Music of Hindostan (Oxford 1914), Kap. 8 und 9.

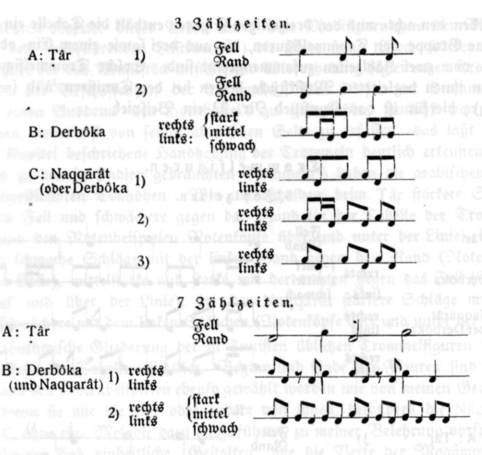
[3]) An einer Stelle des Notenbeispiels Nr. 14 ist die bei den Arabern beliebte Praxis erkennbar, den zweiten Fell- und Randschlag der Târ-Figur I durch zwei gleichwertige Fellschläge zu ersetzen. Die in vielen Phonogrammen hörbare Folge ist nicht immer als Typus III zu deuten; so muß sie z. B. in Nr 8 zu , als zur Târ-Figur II A 2) ergänzt werden. Die Trommelschläge, die v. Hornbostel für seine Melodie Nr. 15 b angibt, entsprechen der Derbôka-Figur III B, die Trommelschläge am Schluß seiner Melodie Nr. 17 der gleichen Figur oder der Târ-Figur II A (in halb so großen Werten), die seiner Melodie Nr. 18 vielleicht der Derbôka-Figur I B.

Neben den acht- und den dreizeitigen Figuren enthält die Tabelle ein Beispiel für eine Gruppe von Trommelfiguren, die aus drei sowie einem Ein- oder Zweifachen von zwei Zählzeiten zusammengesetzt sind. Solche Trommelfiguren und die von ihnen begleiteten Musikstücke heißen bei den Tunisiern ʿâʾib (= unvollständig); hierfür ist das Kunstlied Nr. 23 ein Beispiel.

Trommelfiguren.



1) Auch in halb so großen Werten.



Der gewöhnlichen Länge der Trommelfigur entsprechend sind die hauptsächlichen Taktarten der tunisischen Musik 8-, 4- und 3zeitig. Diese Taktarten sind aufzufassen als vier- und zweifacher $^2/_4$-Takt sowie als $^3/_4$- bezw. $^6/_8$-Takt. (Es sei hier ein- für allemal bemerkt, daß nach Ausweis von Nr. 3, Nr. 8 b und Nr. 10 B, um nur einige Beispiele anzuführen, die dem $^3/_4$- und dem $^6/_8$-Takt entsprechenden Betonungsarten für einander eintreten können.) Hierzu kommt die „unvollständige“, aus einem $^3/_4$-Takt und einem oder zwei $^2/_4$-Takten bestehende 5- oder 7-zeitige Taktart. Daß diese einfachen rhythmischen Verhältnisse in unseren Stücken nicht klar und unzweideutig zum Ausdruck kommen, liegt daran, daß jedes Melodie- und Trommelinstrument sein eigenes, oft den andren entgegenwirkendes Akzentsystem hat, daß also jede Melodie und jede Trommelfigur je nach der Art des Instruments verschieden akzentuiert wird. Die Gesangsstimme und diejenigen Instrumente, die wie sie die Töne halten und in die Länge ziehen können, nämlich die Blasinstrumente und die Kamânža, verdecken das zugrundeliegende Taktschema zeitweise vollständig; die Zupfinstrumente dagegen, besonders das Qānûn, lassen es meist deutlich hervortreten. Ähnlich steht es mit den verschiedenen Trommelfiguren; nur einige von ihnen geben das Taktschema fast oder ganz unverziert wieder, so in der Tabelle die achtzeitigen Figuren II C, III C sowie alle dreizeitigen Figuren und die „unvollständigen“ A und B 2). Die achtzeitige Figur I C 2) kann man nach Belieben als vierfachen $^2/_4$-Takt, also dem Taktschema entsprechend, oder als $^3/_4+^3/_4+^2/_4$-Takt hören; die übrigen Trommelfiguren stimmen alle nur in der Länge (8 und 7 Zählzeiten), nicht aber in der Akzentverteilung mit dem Taktschema überein. Da nun unsere Notenbeispiele von Gesangs- und Blasstimmen

mit Târbegleitung abgeschrieben sind, geben die Notenbilder zunächst wenig Anhaltspunkte für das Taktschema, und nur eine eingehende Analyse der Akzentverhältnisse kann den Nachweis erbringen, daß der Trommel- und Melodierhythmus, so wie er notiert ist, tatsächlich auf dieses Schema und auf kein anderes zu beziehen ist.

Den dreizeitigen Takt der Trommelfiguren finden wir auch in der Akzentuierung der zugehörigen Gesangsmelodien innegehalten. Bei Melodien mit acht bezw. vierzeitigen Trommelfiguren ist die Akzentverteilung komplizierter. Hier werden nämlich mit Vorliebe von manchen Stimmen Gruppen von 3 zweizeitigen Takten in Gruppen von 2 dreizeitigen verwandelt. Der Târ vollzieht diese Umwandlung in allen Figuren der Tafel außer der „unvollständigen". Die vokal oder von Blasinstrumenten vorgetragene Melodie dagegen akzentuiert nur zeitweise gegen das Taktschema, während sie andrerseits (gleich den der Derbôka und den Naqqârât gemeinsamen Trommelfiguren) ganze Abschnitte, Melodieverse und sogar Stücke hindurch sich dem Taktschema fügt. Hierin und in dem Umstand, daß die innerhalb der achtzeitigen Abschnitte für die geraden Taktfolgen eintretenden dreizeitigen Taktgruppen bei manchen Melodietypen an anderer Stelle liegen als in der Trommelfigur, besteht die eigentliche Schwierigkeit für den europäischen Hörer, arabische Rhythmen aufzufassen. Ein ähnliches Prinzip ist an den Stücken mit unvollständigem Takt zu beobachten; hier wird die Folge des Taktschemas $^3/_4 + ^2/_4 + ^2/_4$ zeitweise in die Folge $^2/_4 + ^6/_8$ $(= ^3/_4) + ^2/_4$ verwandelt. In der folgenden Übersicht sind alle diese Akzentverhältnisse nebeneinandergestellt:

	8-zeitige Figuren I	8-zeitige Figuren II u. III	7-zeitige Figuren
Taktschema	1 3 5 7	1 3 5 7	1 4 6
Târ	I II	II III	
Melodierhythmus I	wie Taktschema	wie Taktschema	wie Taktschema
Melodierhythmus II			

Einer der hier angegebenen melodierhythmischen Typen liegt jeder Melodiestelle tunisischer Musikstücke im 8- oder 7-zeitigen Takt zugrunde. Es ist aber oft unmöglich zu entscheiden, welcher von ihnen beiden vorliegt; denn es herrscht in dem Vortrag arabischer Musikstücke eine Habilität der Akzentuierung, die man als *schwebende Betonung* bezeichnen kann, und die der Auffassung des Hörers innerhalb der angegebenen Grenzen freien Spielraum läßt.

Das dargestellte Verhältnis zwischen dem Rhythmus der Trommel und dem der vokal oder von Blas- und Streichinstrumenten ausgeführten Melodie gilt ohne Ausnahme für die Anfänge der Stücke; es zeigt uns daher, in welcher Weise der Trommler aus den Merkmalen der Melodie die Stelle seines Einsatzes bestimmt. Bei musikalischen Aufführungen braucht er nicht im voraus

zu wissen, welches Lied gesungen werden soll: wenn er den Anfang gehört hat, fällt er mit der richtigen Begleitung ein. In Nr. 18 beginnt die Trommelfigur, da sie vom Sänger selbst ausgeführt wird, gleichzeitig mit der Melodie; in anderen Phonogrammen dagegen, wo die Gesangs- und die Ṭârstimme verschiedenen Personen zufallen, setzt der Trommelrhythmus erst eine Weile nach der Melodie ein, nämlich sobald der Trommler sich in ihren Rhythmus hineingehört hat. Von welchen Umständen die Wahl einer Trommelfigur überhaupt abhängt, wird später zu besprechen sein. Die Einsatzstelle aber der 8- oder 7-zeitigen Figur ist auf folgende Weise erkennbar. Tritt unweit des Anfangs eines Stückes die Melodierhythmenfolge ♩ ♪ ♩ ♪ auf, so muß mit ihr Zählzeit 4—6 der Trommelfigur I oder II, Zählzeit 7—4 der Trommelfigur II und III, und Zählzeit 3—5 der unvollständigen Trommelfigur zusammenfallen; dem Trommler wird also diese für den melodierhythmischen Typus II charakteristische Figur als eine Art Stichwort dienen, auf das er entsprechend antwortet. Stücke, in denen die melodierhythmische Figur ♩ ♪ ♩ ♪ besonders häufig erscheint, sind Nr. 2, 10, 14, 21, 24. Sind dagegen die Anfangsteile der Gesangsmelodie von dem mit dem Taktschema identischen Melodietypus I beherrscht, wie z. B. in Nr. 6 und 18, so fällt der Anfang der Trommelfigur (der bei der Ṭârfigur nicht den Hauptakzent trägt!) mit dem Hauptakzent des Melodietaktes und somit des Taktschemas zusammen.

Ob die oben gegebene schematische Darstellung der Beziehungen zwischen dem Akzent der gesungenen Melodie und dem Taktschema jeweilig durch das ganze Stück hindurch oder nur zu Anfang gilt, hängt von der Länge der Melodieverse in ihrem Verhältnis zur Länge des Taktschemas, also auch zur Länge der Trommelfigur ab. Solange der Melodievers in den Trommelfiguren restlos aufgeht, bleiben auch die Akzentverhältnisse zwischen beiden unverändert. Sobald dagegen die Symmetrie der melodischen Form in irgend einer Weise durchbrochen wird, muß die Lage der Melodieakzente entsprechend von dem angegebenen System abweichen.

Bei unvollständigem Trommelrhythmus ist die Länge der Melodieverse immer ein Vielfaches von der Länge der Trommelfigur; daher bedarf in diesem Falle das melodisch-rhythmische Schema keiner weiteren Erläuterung. In Stücken mit dreizeitiger Trommelfigur sind die Akzentverhältnisse der Gesangs- und Blasstimmen im allgemeinen so übersichtlich, daß sich ihre schematische Darstellung erübrigt: über den 6 Achteln der Trommelfigur bewegt sich die Melodie in Gruppen von 3 Viertel- oder paarweisen 3 Achtelwerten. Die Länge der Melodieverse ist in fast allen Liedern ein Vielfaches von 6 Achteln. Nur in wenigen Stücken (von denen keins in unsere Notenbeispiele aufgenommen ist) treten einzelne $^3/_8$-Gruppen auf, sodaß die Länge des Melodieverses zwar in einem Vielfachen von 3, aber nicht von 6 Achteln aufgeht.

Eine eingehendere Untersuchung dagegen erfordert eine Anzahl von Stücken mit 8-zeitiger Trommelfigur. In ihnen kommen nämlich Melodieverse vor, deren Länge nicht in der Länge der Trommelfigur aufgeht, in denen also die Symmetrie des Aufbaus durchbrochen ist. Das Kunstlied Nr. 14 stellt eher eine einmalige Veränderung der üblichen Form des Kunstliedes im langsamen Zeitmaß dar

als einen grundsätzlich hiervon verschiedenen Typus. Der Abschnitt B d—d[1], der 40 Zähleinheiten lang ist, läßt sich in zwei Teile von 16 und 24 Zähleinheiten gliedern, also in Melodieverse von dem in diesem Lied üblichen Umfang. Eine Analyse des unmittelbar folgenden Abschnitts C von ebenfalls 40 Zähleinheiten ergibt zwei Melodieverse von je 16 Zähleinheiten; diese Verse sind aber durch textlose Glieder in einer Gesamtlänge von 6 Zähleinheiten getrennt. Hierdurch entsteht eine Verschiebunz der Melodie gegen die Abschnitte der Trommelfigur, die umso auffälliger ist, als dadurch die Trommelschläge im Halbvers C d auf andere Stellen fallen als in dem melodisch mit ihm identischen Halbvers A c; und zwar setzt infolge der eingeschobenen 6 Zählzeiten der zweite 16-zeitige Melodievers des Abschnitts C auf der 2. statt auf der 4. Zählzeit der Trommelfigur ein. Der Aufbau des ganzen Abschnitts ist zwar nicht im Verhältnis zur Trommelfigur, aber in sich symmetrisch; es lassen sich zwei Teile unterscheiden, die zusammen folgende Struktur[1]) haben:

$$\underbrace{\overbrace{3+5}}_{4} + \underbrace{\overbrace{5+3}}_{4} + \underset{4}{\underline{3}} \;\Big|\; \underset{4}{\underline{3}} + \underbrace{\overbrace{3+5}}_{4} + \underbrace{\overbrace{5+3}}_{4},$$

wobei das Schlußglied des ersten und das Anfangsglied des zweiten Teils Dehnungen sind. Dem Abschnitt folgt eine zweizeitige Pause, die seine Gesamtlänge zu 40, also zu einem Vielfachen von 8 Zähleinheiten ergänzt. Sie bewirkt, daß in dem anschließenden Teil, der Wiederholung des Abschnitts B, das gewöhnliche Verhältnis zwischen Melodie und Trommelrhythmus wiederhergestellt ist.

Übrigens gleicht der tunisische Musiker Ausweitungen bezw. Kürzungen der Melodie, die in Stücken mit der 8-zeitigen Trommelfigur I öfter vorkommen, nicht immer wie hier durch eine eingeschobene Pause, sondern manchmal auch durch entsprechende Kürzung bzw. Erweiterung der Trommelfigur aus. Dieser Ausgleich ist aber nicht unentbehrlich; ich habe von meinen Gewährsleuten eine Reihe von Liedern des in Gruppe I a der Tabelle vertretenen Typus gehört, die zwei oder vier überschüssige Zählzeiten aufwiesen; in diesen Liedern wurde je nach Belieben entweder die Trommelfigur um die betreffenden Zählzeiten verlängert oder Strophe nach Strophe ohne Veränderung von Melodie und Trommelfigur abgesungen, sodaß die Schläge erst in der 5. bzw. 3. Strophe wieder auf die gleichen Melodiestellen fielen wie in der ersten.

Nun gibt es einen Liedtypus[2]), für den eine solche Rückung der Melodie gegenüber den Abschnitten der Trommelfigur nicht nur zulässig, sondern geradezu charakteristisch ist. Auf ihn bezieht sich v. Hornbostel's Bemerkung: „der Trommelrhythmus geht ruhig weiter, während der Melodierhythmus sich um einen halben Takt verschiebt"[3]). In der Tat handelt es sich bei den Melodierückungen in diesen Liedern immer um die halbe Länge einer Trommelfigur. Beispiele hierfür sind Nr. 6 und 18.

Gerade diese Abweichungen vom regelmäßigen Aufbau, diese Erweiterungen oder Verkürzungen der Melodie gegenüber der Länge der Trommelfigur zeigen,

---

[1]) Diese Strukturanalyse verdanke ich Herrn Professor Dr. v. Hornbostel.
[2]) vgl. Tabelle der Melodieverse: Lieder mit achtzeitiger Trommelfigur, Gruppe II.
[1]) a. a. O., S. 38.

daß das achtzeitige Taktschema in eine Folge von zwei bzw. vier geraden Takten zu teilen ist, bestätigen also die Annahme, von der wir bei der Erörterung der Akzentverhältnisse ausgegangen sind. Denn alle Melodielängen, die nicht in der Länge der Trommelfigur aufgehen, sind, wie wir gesehen haben, um zwei oder vier Zählzeiten von ihr verschieden.

Zusammenfassend ist also zu sagen, daß die Akzentverhältnisse eines Musikstücks nicht durch das Verhältnis zwischen Melodie- und Trommelrhythmus bestimmt werden, sondern durch ein Taktschema, auf das beide zu beziehen sind. Der Melodie- und der Trommelrhythmus können entweder die Akzente dieses Taktschemas innehalten oder, je nach der Art der Instrumente, es nach bestimmten Gesetzen umspielen. Es ergibt sich hieraus, daß der Trommelrhythmus nicht dazu dienen kann, zu den Melodien Takt zu schlagen. Wie die Melodie, so ist auch die Trommelfigur selbständige rhythmische „Stimme" im Musikstück (Daniel's „harmonie rhythmique", v. Hornbostel's „rhythmische Polyphonie"). Diese Selbständigkeit zeigt sich zunächst darin, daß die Akzente der einzelnen Stimmen von vornherein auf verschiedene Stellen des Taktschemas fallen können, wird aber besonders deutlich im Verlauf derjenigen Stücke, deren unsymmetrischer Bau die melodischen Akzente um ein oder mehrere, jedenfalls aber ganze Zählzeitenpaare des Taktschemas rückt, während die Trommelfigur derartige Erweiterungen und Kürzungen im allgemeinen nicht, und nur in einer Anzahl von Stücken in langsamem Zeitmaß (von denen in den Notenbeispielen keins vertreten ist) nach Belieben berücksichtigt.

Eine Takteinteilung, die die angegebenen Taktschemata der 8-, 3- und 7-zeitigen Stücke in die Stimmen eintrüge, wäre also theoretisch gerechtfertigt. Doch würde das Notenbild durch fortwährende Zerteilung von Noten oder einheitlichen Motiven, sowie durch entsprechende Bindebögen über Taktstriche hinweg ein verzerrtes Aussehen erhalten; es würde zu dem Eindruck ungezwungenen Melodieflusses, den man beim Anhören eines arabischen Musikstücks gewinnt, in schärfstem Widerspruch stehen. Es ist deshalb von einer solchen Einteilung hier abgesehen worden. Anstattdessen wurde eine Gliederung in rhythmische Perioden durchgeführt, ein Verfahren, für das die Melodieanalyse eine Reihe einzeln oder gemeinsam auftretender Merkmale bietet, nämlich: Wiederholung, Zusammenfallen mit Textversen, Schluß auf der Finalis oder einem andern Hauptton der Leiter, Trennung von der folgenden Periode durch — auszählende — Fermate oder Pause. In der beigefügten Tafel der Melodieverse ist die Länge dieser Perioden angegeben; in den Notenbeispielen sind ihre Schlüsse durch senkrechte Striche (Taktstriche) bezeichnet. Diese Perioden wiederum bauen sich aus kleineren, oft symmetrischen Teilen auf; solche Unterabteilungen sind in der Tafel neben den Verslängen in Klammern verzeichnet und in den Notenbeispielen durch Kommata über dem System angedeutet. Das zugrunde liegende Taktschema, sowie das Verhältnis zwischen Melodie- und Trommelrhythmus ist dadurch kenntlich gemacht, daß die Abschnitte der Trommelfiguren auch auf dem Melodienotensystem aufgetragen sind. Eine solche Melodienotierung, die von Akzenten und Taktstrichen abendländischer Art absieht, die schwebende Betonung der arabischen Musik nicht eindeutig festlegt und die rhythmische Auffassung vielmehr

Melodieverse.

A: Lieder mit achtzeitiger Trommelfigur.

Gruppe	Lied	Târfigur	Zähleinheit	Verslänge	Bemerkungen
I a					langsames Zeitmaß; Länge des Melodieverses geht in Länge der Trommelfigur auf
	Nr. 2	I (8/1)	1/4	16 (7+9)	am Schluß Halbvers (8)
	Nr. 21	I (8/4)	1/4	16 (8+8) (A:9+7)	am Anfang 3 einleitende Zähleinheiten; a) und b) Halbverse (8)
	Nr. 14	I (8/1)	1/1	A 6 + 8 + 8 = 24 — 2 B (a—c) 24 (10+4+10) B (d—d¹) 40 (16+11+13) C 40 (16[+3]+[3+] 16 [+2]) D 16 (8 + 8)	A a einleitender Kurzvers (6) Zu C vgl. Analyse im Text
	Nr. 10	II (8/4)[1]	1/4	16 (8+8)	am Anfang verkürzter Halbvers (6)
I b					lebhaftes Zeitmaß; Länge des Melodieverses geht in Länge der Trommelfigur auf
	Nr. 8	II (8/8)	1/1	12	
	Nr. 24A	II (8/8)	1/1	16 (8+8; 7+9)	d': refrainartiger Kurzvers (4)
	Nr. 24B	II (8/8)	1/4	16 (8+8)	
	Nr. 19	II (8/8)[2]	1/1	16 (8+3+5)	B: refrainartiger Halbvers (8)
II					enthält Melodieverse, deren Länge in der halben Länge der Trommelfigur aufgeht
	Nr. 6	III (8/8)	1/1	a (8 + 8) b—c 14 (7 + 7)	a° einleitender Halbvers (8)
	Nr. 18	III (8/8)	1/1	a 10 (6 + 4) • b = c 12 (6 + 6) B b 18 (6+6+6)	

[1]) im Phonogramm II (8/8)
[2]) im Phonogramm III (8/16)

B: Lieder mit dreizeitiger Trommelfigur.

Lied	Târfigur	Zähleinheit	Verslänge	Bemerkungen
Nr. 3	I (6/8)	1/8	24 (12 + 12)	
Nr. 5 A	1(6/8)u.2(3/4)	1/8	30 (15 + 15)	a° Kurzvers (12)
Nr. 5B	2 (3/4)	1/8	24 (12 + 12)	

C: Lieder mit siebenzeitiger (unvollkommener) Trommelfigur

Lied	Târfigur	Zähleinheit	Verslänge	Bemerkungen
Nr. 23	7/1	1/1	21 (7 + 7 + 7)	unvollkommene Trommelfiguren von A¹ c bis B c durch die dreizeitigen Trommelfiguren A 2 und C 3 abgelöst: „durchkomponierter" Trommelrhythmus.

auf die motivische Struktur verweist, kommt dem Gehörseindruck am nächsten. Die rhythmische Auffassung des orientalischen Musikers, wie wir sie aus den Abhandlungen von Darwîš Mohammad, Kamil al Kholay und Raouf Yekta kennen, kann uns hierbei nur wenig helfen. Diese Dar-

stellungen beschränken sich alle auf eine Wiedergabe der Trommelfiguren, ohne auf den Melodierhythmus einzugehen, lassen also das Hauptproblem, nämlich die Abhängigkeit des Melodie- und des Trommelrhythmus von einer gemeinsamen Grundlage, durch die sie erst zu einer untrennbaren Einheit verknüpft werden, außer Acht.

Zur Bezeichnung der rhythmischen Qualität seiner Musikstücke hat der tunisische Musiker eine Reihe von Namen, die an die italienische Tempobezeichnungen erinnern. Diese Namen schließen eine allgemeine Charakteristik sowohl der Schnelligkeitsgrade wie der Bewegungsart ein; feinere Unterscheidungen, wie sie für das Zeitmaß die Metronomisierung[1]), für die Art der Bewegung die Analyse der Akzentverhältnisse ermöglicht, bleiben unberücksichtigt.

Stücke mit „unvollständigem" Rhythmus haben, entsprechend der Kompliziertheit ihrer Trommelfigur und ihres melodierhythmischen Verlaufs ein gemäßigtes Zeitmaß sowie einen zögernden und stockenden Bewegungscharakter. Lieder mit der dreizeitigen Trommelfigur ♩ ♪ ♩ ♪ heißen Tarqîsa (= Tanz), womit offenbar ihre beschwingte Bewegung gekennzeichnet werden soll. Sie dürfen aber nicht mit den tatsächlich zum Tanz begleitenden rein instrumentalen Musikstücken verwechselt werden[2]). Ein langsames Zeitmaß kommt bei dieser Gattung nicht in Betracht; doch haben nicht alle Stücke der Gattung den gleichen Schnelligkeitsgrad. Bei ruhigerer Bewegung wird die verzierte Trommelfigur (B), bei schnellerer die unverzierte (C 1) verwandt.

Für die achtzeitigen Lieder unterscheidet der tunisische Musiker in der Hauptsache drei Zeitmaße: mīzân (= gemessen, langsam), ḫfîf (= leicht, lebhaft) und bérūl (= sehr schnell). Die achtzeitigen Trommelfiguren der Tafel entsprechen wachsenden Schnelligkeiten in der Reihenfolge I, II, III. Hierbei wird II im allgemeinen doppelt so schnell wie I und halb so schnell wie III genommen. Doch ist die Figur im Zeitmaß variabel, und es kommt vor, daß sie fast so langsam wie I oder fast so schnell wie III ist[3]). In unserer Notierung sind die acht Zeiten von I als Viertel, die von II und III als Achtel wiedergegeben. Die Trommelfigur ist umso komplexer und enthält umso mehr Verzierungen neben den Hauptschlägen, je langsamer das Zeitmaß des Stückes ist. Einer langsamen Trommelfigur entsprechen Melodieverse mit vielfältigen Notenwerten oder ungleichen Motivgruppen; der rhythmische Gesamteindruck ist der einer gewundenen Bewegung. Zu schnellen Trommelfiguren gehörende Melodien dagegen weisen vielfach Töne auf, die sich über eine Menge Zähleinheiten erstrecken; ihr Charakter ist lebhaft und drängend. In strophischen Liedern pflegt die Schnelligkeit allmählich zuzunehmen; doch wird die Trommelfigur beibehalten, falls nicht der Bewegungscharakter der Melodie sich ändert.

---

[1]) Der Schnelligkeitsgrad eines und desselben Liedes ist, wie ich dem Vergleich der von mir notierten Metronomwerte untereinander und mit den an den Phonogrammen gemessenen entnehme, auffallend konstant.

[2]) Über Tanzmusik vgl. das folgende Kapitel.

[3]) Im Phonogramm Nr. 10 führt der Târspieler QR die Figur II doppelt so schnell und also doppelt so oft aus als es üblich ist. Er faßt das „Stichwort" der Melodie, die rhythmische Figur ♩ ♪ ♩ ♪ als 7.—4. statt als 4.—6. Zählzeit auf. Gegen Ende des Stückes bringt ihn dieses zwar theoretisch mögliche, aber ganz ungebräuchliche Verhältnis von Melodie und Trommelfigur aus dem Takt.

Auf volkstümliche Lieder wendet der tunisische Musiker seine Rhythmusbezeichnungen nicht an; sie beziehen sich lediglich auf das taktmäßige Kunstlied. Das volkstümliche Lied bewegt sich fast ausschließlich in lebhaften Zeitmaßen; doch besteht ein starker Unterschied der rhythmischen Qualität zwischen Melodien, die die beiden oben angegebenen melodierhythmischen Typen I und II im Wechsel verwenden, und solchen, die sich ausschließlich aus Abschnitten des Typus I aufbauen. Stücke nämlich, die das Taktschema durchweg innehalten, entsprechen ihrem Melodierhythmus nach vollständig europäischen Stücken in geraden Taktarten.

Auch den Maqâmmodellen kommen keinerlei Rhythmusbezeichnungen zu; der Grund hierfür ist aber offenbar ein anderer als bei den volkstümlichen Liedern. Zwar hat das Maqâmmodell (und das große Mhatt) eine bestimmte Bewegungsart, nämlich die eines getragenen, improvisierten Rezitativs; aber da es keine festen Notenwerte hat, kann es keinen rhythmischen „Maqâm" ausprägen. Unsere Notierung trägt diesem Umstand Rechnung, indem bei den Maqâmmodellen, denen jede andre rhythmische Stütze fehlt, die Töne, die bei jeweiligem Vortrag betont zu sein schienen, durch starke und schwache Akzentzeichen (Acutus und Gravis) kenntlich gemacht wurden. Da die Länge der Noten sich nach keinerlei Taktierung zu richten hat, sind die Töne untereinander meist verschieden lang. Ich habe die Notenwerte, soweit es mir möglich war, wiederzugeben gesucht, wie sie jeweilig gesungen wurden. Die so notierten Stücke mit ihrem bunten Wechsel aller möglichen Notenlängen sind freilich schwer zu lesen; aber eine rhythmische Uniformierung, etwa mit Hilfe von Fermaten oder gar von irgendeinem willkürlich hineingehörten Taktschema, würde den Gehörseindruck verfälscht haben, während das dargebotene Notenbild gerade durch seine Kompliziertheit den tatsächlichen rhythmischen Verhältnissen in den Maqâmmodellen zu entsprechen sucht.

VII. a) Musikalische Gattungen und Aufführungspraxis.

Wir haben sowohl bei Betrachtung der Motive wie der Rhythmik Unterschiede zwischen der Kunstmusik und den volkstümlichen Liedern gefunden. Diese Unterschiede lassen sich in folgender Weise zusammenfassen und ergänzen.

Zunächst unterscheiden sich kunstmäßige und volkstümliche Lieder durch ihren verschiedenen Gebrauch der Maqâmen. Wie im Osten werden manche Maqâmen nur in der Kunstmusik verwendet; es sind dies Rasd ad-Dīl, Nûa, Asebhân, Hasîn ásl und Maïa. Andere Maqâmen werden in beiden Gattungen gleichmäßig gebraucht, und wieder eine andere Gruppe, nämlich Mhájjer es-Sika, Mhájjer (wâqif) mit wenigen Ausnahmen, vor allem aber die nicht städtischen Maqâmen Sabâht und Arᵊáwwi sind dem volkstümlichen Lied vorbehalten.

Der Übergang aus einem Maqâm in einen anderen innerhalb desselben Stückes, wie wir ihn in Nr. 2, 3 und 10 angetroffen haben, ist der Volksmusik fremd. Diese liebt es auf eine andere Art Abwechslung zu schaffen, indem sie manchmal zwei Lieder, die sich gegenseitig Strophe für Strophe ablösen, zu einem untrennbar Ganzen vereint; Beispiele dafür bieten Nr. 5 und 24. Überhaupt gibt ein Volkslied nur selten ein vollständiges Bild des Maqâms, zu dem es gehört; es beschränkt sich gewöhnlich auf einen geringen Tonumfang,

ohne die anderen Lagen zu verwenden. Die volkstümlichen Lieder bestehen deshalb in der Regel aus einem wenige benachbarte Töne umfassenden Motiv und seiner oftmaligen Wiederholung (vgl. Nr. 6, 8). Dagegen wird man Stücke von so kompliziertem Aufbau und so kunstvoller, alle Lagen durchmessender Melodik wie Nr. 14 oder 21 unter den volkstümlichen Liedern vergeblich suchen. Die Zertrennung, das Hin- und Herwenden und der Lagenwechsel von Motiven und die bemerkenswerten Veränderungen, die die Melodie bisweilen in dem Tâlá genannten Abschnitt erfährt (vgl. Nr. 14 und 18), dasjenige also, was der thematischen Verarbeitung in der europäischen Kunstmusik entspricht, kommt nur im Kunstlied und nicht im Volkslied vor.

Nun ist allerdings Verschiedenartigkeit der Teile und Mannigfaltigkeit der thematischen Arbeit nicht das Merkmal aller kunstmäßigen Musik; vielmehr gibt es auch hier Stücke von einfacher Anlage, wie Nr. 10 und die einzelnen Abschnitte von Nr. 2. Daß auch solche einfachen Formen sowohl von den Arabern Kunstlied genannt werden als auch für unser Gefühl das unzweifelhafte Gepräge des Kunstlieds tragen, liegt daran, daß ebenso wie in der europäischen Musik neben Unterschieden mehr äußerlicher Art die Stilmerkmale, Haltung und Bewegung von Melodie und Rhythmus, in jeder der beiden Gattungen eine besondere und entgegengesetzte Ausbildung erfahren haben.

Die kunstmäßigen Lieder, größtenteils Erbgut der Fachleute, wenden sich, wie auch der Europäer ihnen bald anmerken kann, an ein musikalisch geschultes Ohr. Auch die einfacheren unter ihnen sind nicht darauf angelegt, nach einmaligem Hören nachgesungen zu werden; sondern sie zu beherrschen und stilgemäß vorzutragen, erfordert eine sorgfältige Vorbereitung, so wie sie den Musikern der Ordensgemeinschaft oder Zauja zuteil wird.

Die Melodien der Volksmusik dagegen sind für das Ohr des Arabers eingängig, und aus der großen Menge der Trommelfiguren, über die die Kunstmusik verfügt, kommen hier nur die einfachsten und eindringlichsten zur Verwendung. Lieder dieser Art werden, sofort nachdem sie entstanden sind, Gemeingut der ganzen Bevölkerung; sie verbreiten sich ebenso schnell wie europäische Operettenmelodien und Kuplets und werden ebenso häufig durch neue ersetzt.

Nur die Kunstmusik unterscheidet und benennt eine größere Anzahl von Liedformen, Trommelfiguren und Zeitmaßen. Auf die Namen der Zeitmaße ist schon gegen Schluß des vorigen Kapitels hingewiesen worden. Außerdem gibt es eine Reihe von Gattungsnamen. Die taktischen Kunstlieder werden, mit Ausnahme einer kleinen Gruppe religiöser Hymnen und Heiligenanrufungen, unter dem Namen Malûf zusammengefaßt. Die Mehrzahl der dem Malûf angehörenden Lieder wird, zusammen mit den ataktischen Maqâmmodellen (bis auf die vier nicht stadttunisischen) als Rarnâta bezeichnet, ein Hinweis auf ihren vermuteten Ursprung.

Das einzelne Stück des Malûf heißt Šrul (= Werk, Arbeit), im Gegensatz zu der Runâja, (= Lied) der volkstümlichen Musik. Zur Rarnâta gehören von den Notenbeispielen die Maqâmmodelle sowie alle Kunstlieder bis auf Nr. 18. Der Unterschied zwischen dem alten Rarnâta-Malûf und dem neuen Malûf ergibt sich aus einem Vergleich des Stückes Nr. 18 mit einem der anderen Kunst-

lieder, besonders deutlich aber aus einem Vergleich mit Strophe III des Liedes Nr. 3, die Note für Note aus dem gleichen Motiv, nämlich dem Anfangsvers des Maqâmmodells Nr. 17a gebildet ist. Trotz dieser Übereinstimmung geht von den beiden rhythmischen Fassungen eine durchaus verschiedene Wirkung aus. Während Nr. 3 trotz seines Tanzrhythmus den „klassischen" Stil der Rarnâta wahrt, hat Nr. 18 entschieden einen Anflug von Pikanterie und Effektsucht, ein Eindruck, der durch den Refrain noch verstärkt wird. Der Unterschied zwischen dem alten und dem neuen Malûf ist in der Tat nicht nur hier, sondern durchweg ein Unterschied des Stils.

Die gleichen Einteilungen gelten auch für die Texte. Die Rarnâta-Gedichte, deren Stil aus Yafil's Diwan bekannt ist, und die des neuen Malûf, die Nachbildungen des alten sind, ergehen sich in meist konventionellen Wendungen über Liebe, Musik und Wein oder verkünden Lebensweisheiten allgemeinster Art. Die ständige Wiederholung gleicher Gefühle und Bilder, sowie die häufige Erwähnung einer dem Wächter oder Merker ähnlichen Person erinnern an den Stil der Minne- und auch der Meisterlieder. Ebenso wie musikalisch hebt sich auch textlich das Malûf von den volkstümlichen Liedern ab. Während der Malûf-Text eine erhöhte, stilisierte Sprache führt, vielleicht ursprünglich in klassischem Arabisch abgefaßt war, jetzt allerdings stark zersungen und vulgarisiert ist, herrscht in den Texten der volkstümlichen Lieder ohne Einschränkung der tunisische Dialekt. Statt des unpersönlichen Stils der Rarnâta-Texte macht sich hier, meist in Liebesliedern, aber auch in Versen, die auf aktuelle Geschehnisse Bezug nehmen, ein volkstümlicher Ton geltend, der oft in den des Gassenhauers übergeht.

Die Verbindung zwischen Text und Musik ist nicht überall gleich eng, am wenigsten in den Maqâmmodellen, wo die Unterlegung beliebiger Texte, auch von verschiedenem Versmaß, durch die rhythmische Ungebundenheit der Melodie erleichtert wird. So kommt es, daß viele Straßensänger beim Intonieren des Maqâms selbstverfaßte „Arobiât"[1]) vortragen und statt der üblichen Rarnâta-Poesie ihre eigene in Verse gebrachte Lebensgeschichte zum besten geben.

Viel seltener wechselt der Text zu den Melodien der taktischen Lieder; nach der in der Einleitung geschilderten Methode werden Text und Melodie des Malûf gleichzeitig gelernt. Im volkstümlichen Lied werden ähnliche Gründe entscheiden. Doch ist dieser enge Zusammenhang von Musik und Worten nur Regel, nicht etwa Gesetz.

Irgendwelche engeren Beziehungen zwischen Text- und Melodiewendungen habe ich nicht bemerkt. Man könnte allenfalls die aufsteigende Tonfolge in Nr. 3, VI e, mit den dazu gesungenen Worten: „Und der hochgelegene Garten" als eine Tonmalerei auffassen; aber der Fall ist zu vereinzelt, als daß man daraus Schlüsse ziehen könnte. Wenn überhaupt, sind solche Zusammenhänge zwischen Text und Melodie jedenfalls nur in durchkomponierten Liedern zu erwarten.

---

[1]) Name der in Tunisien beliebtesten unter den für das Maqâmmodell verwendeten Textstrophenformen.

Die besprochenen Liedgattungen kommen hauptsächlich bei drei Gelegenheiten öffentlich zu Gehör: in den Versammlungen der Ordensgemeinschaften, von denen das volkstümliche Lied ausgeschlossen ist, in Kaffeehäusern und bei Festlichkeiten, wo auch Volkslieder nach Belieben eingeschaltet werden können.

An der Spitze jeder musikalischen Veranstaltung steht ein Maqâmmodell, das instrumental oder vokal oder auch abschnittweise erst vom Sänger und dann vom Instrumentalisten vorgetragen wird. Die Abschnitte fallen in der Regel mit dem Schluß eines ganzen oder halben Verses zusammen. Im Maqâmmodell wird der Târ garnicht, die Derbôka zuweilen in der Weise verwendet, daß sie die Pausen zwischen den Abschnitten mit einem leisen Wirbel ausfüllt. Es kommt auch vor, daß die Melodie selbst von einem solchen Wirbel begleitet wird, der dann an den Einschnitten jedesmal mit einem kurzen Schlag abbricht.

Dem Maqâmmodell folgen Lieder, im gleichen Maqâm suitenartig aneinandergereiht. Auch bei den taktischen Liedern können Sänger und Instrumentalist abschnittweise miteinander abwechseln. Besteht die Reihe aus Liedern des Malûf, so wird ihre Gesamtheit als Nûba (= Konzert) bezeichnet. Das erste dieser Lieder heißt Râs en-Nûba (= Haupt der Nûba); zu Anfang stehen Stücke in ruhigem Zeitmaß, denen dann immer schnellere folgen, bis die Nûba mit dem kleinen Mhatt abschließt. Während des kleinen Mhatt schweigt die Derbôka oder geht in einen Wirbel über; der Târ beendet seine Figur vor dieser Kadenz, die er aber mit einem Rasseln der Metallplättchen begleiten kann. Wechseln Kunst- und Volkslieder miteinander innerhalb einer Aufführung ab, so ist naturgemäß die Reihenfolge der Stücke loser und willkürlicher.

Außer den bisher besprochenen musikalischen Formen und Gattungen, an denen sich Gesang und Instrumente gleichmäßig beteiligen, gibt es noch reine Instrumentalmusiken, und zwar sind dies die Musik der Kapelle des Bey, die Musik bei der Fantasîa und die Musik, die zum Tanz, namentlich zum Bauchtanz begleitet. Da sie hier sämtlich nicht phonographisch belegt sind, gehen wir nicht näher auf sie ein. Bis auf die Musik der Kapelle des Bey, deren Melodik und Instrumentierung stark vom Ausland beeinflußt ist, zeigen diese unsanglichen Formen ein starkes Vorwiegen des rhythmischen Elements. Die ohne Pause aufeinanderfolgenden grellen Zúkratöne: bald Intervalle in Zickzackkurven, bald ein kurzes sich überstürzendes Motiv aus benachbarten Tönen in endloser Wiederholung, dann wieder in jähem Wechsel ein lang ausgehaltener Ton oder Triller, alles das unvermittelt hintereinander und schließlich ebenso unvermittelt abgebrochen, — eine solche Musik dient weniger einem melodischen Prinzip, als dazu, die Trommeln in ihrem Rhythmus aufzustacheln und mitzureißen.

b) Instrumentation.

In Nr. 5 begleitet die Zukra zwei Singstimmen bei dem Vortrag volkstümlicher Lieder; und es zeigt sich dabei, wie selbst bei gleichzeitiger Ausführung die Melodielinie je nach der gesanglichen und instrumentalen Technik modifiziert ist. Leider haben wir keine phonographischen Belege für den Wechsel von Gesang und Ùd oder Fhal im Malûf; sonst würde man bemerken, daß auch hier, anders als bei uns, wo das geschriebene Notenbild und die Harmonie ein freies, im-

provisierendes Umspielen der Melodieumrisse nicht zulassen, jeder Musiker der Technik seines Instruments Rechnung trägt, und daß die gleiche, von Sänger und Fhal- oder ʿÛd-Spieler nacheinander vorgetragene Melodiephrase für den Europäer manchmal schwer wiederzuerkennen ist.

Das Verhältnis zwischen der gesungenen und gespielten Melodie darf aber nicht so aufgefaßt werden, daß der Sänger die Melodie gewissermaßen in ihrer Idealform darbietet, während die Instrumente ihre Linie mit je nach ihrer Technik verschiedenen Ornamenten brechen. Vielmehr ist auch der Gesang, wie aus unseren vom Phonogramm abgeschriebenen Notenbeispielen hervorgeht, reich an Verzierungen. Was man bei unmittelbarem Hören oft für ein Gleiten der Stimme hält, stellt sich im Phonogramm bei verminderter Umdrehungsgeschwindigkeit als eine Folge von notierbaren Tönen dar. Die Melismen, Tremolos und Glissandos, zusammen mit anderen Gesangsmanieren, wie dem Halten von Tönen auf liquiden und nasalen Konsonanten und den Fortissimoeinsätzen nach längeren Pausen und namentlich in der Höhe, machen einen guten Teil der fremdartigen Wirkung arabischen Gesanges aus.

Der Trommelrhythmus ist in so starkem Maße von der Technik der einzelnen Schlaginstrumente abhängig, daß jedes von ihnen, wie wir gesehen haben, seine eigene rhythmische Figur ausbildet. Der Ṭār wird mit der linken Hand festgehalten; das Handgelenk dreht sich dabei hin und her und bringt dadurch das Instrument jeweilig in eine solche Stellung, daß die rechte Hand ohne Armbewegung, nur zuzuschlagen braucht, um Fell oder Rand zu treffen. Die Ṭār-Figur läßt also nur zwei Arten von Schlägen zu: starke gegen das Fell und schwache gegen den Rand. Zu der Wirkung dieses Instruments gehört noch das Rasseln der Metallplättchen, das durch das Hin- und Herwenden erzeugt wird.

Die Derbôka liegt auf der linken Hüfte und wird vom linken Arm gehalten; die Hand hat hierdurch nur wenig Bewegungsfreiheit. Sie führt aus dem Gelenk die schwachen Schläge der Figur gegen den Rand aus, die rechte, freie Hand dagegen die kräftigen und die mittelstarken Schläge der Figur auf das Fell. Bei diesem Instrument kann eine geradezu virtuose Technik entfaltet werden, einerseits durch Differenzierung der Hauptschläge, die manchmal mit losem Handgelenk und unbewegtem Arm, manchmal mit voller Wucht aus dem Schultergelenk ausgeführt werden, andererseits aber durch Benutzung der Finger, die die ursprüngliche Figur in mannigfaltigster Weise verzieren können.

Die Naqqārât werden mit zwei Stäbchen geschlagen, von denen jedes eine der beiden verbundenen Pauken trifft.

Zusammenfassung.

Die Musik der tunisischen Stadtbevölkerung — wie der städtischen Bevölkerung des arabischen Kulturkreises überhaupt — ist von zwei Grundprinzipien beherrscht: dem Maqâmenwesen und der rhythmischen Qualität.

Dem arabischen Musiker zufolge muß jede Melodie „in einem Maqâm" sein, d. h. eine Summe von Eigenschaften aufweisen, durch die sie tonal und motivisch bestimmt ist. Der Tonvorrat, aus dem jede Maqâmleiter eine Auswahl darstellt, besteht nach der Theorie aus 24 Stufen in der Oktave. Inter-

valle, die denen des europäischen temperierten Systems gegenüber als neutral zu bezeichnen sind, treten vorzugsweise an Leiterstellen auf, die man als Angelpunkte eines Tetrachordsystems betrachten kann. Die einheitlichen Gestalten der Maqâmweisen prägen sich am deutlichsten in den Maqâmmodellen aus, rhythmisch freien Vorspielen von typischer Melodik. Meine tunisischen Gewährsleute kannten neben vier teils provinzialen, teils auswärtigen 21 Haupt- und Nebenmaqâmen, deren Gebrauch sie auf eine aus der andalusischen Zeit stammende Überlieferung zurückführen. Ein Vergleich des tunisischen Maqâmsystems mit dem der anderen Länder des arabischen Kulturkreises ergab, daß trotz mancherlei deutlichen, bis zur Identität gehenden Übereinstimmungen im Gebrauch einzelner Maqâmen die verschiedenen Länder und Ländergruppen Besonderheiten entwickelt haben. Die Handhabung des Maqâmsystems, sowie das Hervortreten des Quartenintervalls im Tonsystem und in der Melodik lassen Beziehungen der arabischen Musik zur indischen, sowie zur griechischen und zur abendländischen Musik des Mittelalters erkennen.

Die Rhythmik arabischer Musikstücke prägt sich sowohl in den Melodien wie in den sie gleich einem basso ostinato begleitenden Trommelfiguren aus. Die Analyse der Akzentverhältnisse zeigt, daß die Rhythmen der verschiedenen Melodie- und Trommelinstrumente, die in wechselnden, aber gesetzmäßigen Beziehungen zueinander stehen, als Umspielungen eines gemeinsamen Taktschemas aufzufassen sind. Das Taktschema besteht in Tunisien gewöhnlich aus einer Folge zwei- oder dreizeitiger Takte, seltener aus einer Verbindung beider Taktarten zu fünf- oder siebenzeitigen Abschnitten. Von der Fülle der auf dieser Grundlage möglichen melodie- und trommelrhythmischen Formen ist, ähnlich wie in der Melodik, nur eine beschränkte Anzahl unzerlegbarer „Gestalten" in Gebrauch. Aber wie die Maqâmen bilden auch die rhythmischen Qualitäten kein starres System, sondern hängen von landschaftlich bedingter Überlieferung und Schulung ab.

Literatur

Bartok, Bela: Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung. Zeitschr. für Musikwissenschaft II, 1919/20.

Daniel, Salvador: La Musique Arabe. Alger 1863.

Delphin, G., u. Guin, L.: Notes sur la Poésie et la Musique Arabes dans le Maghreb Algerien. Paris 1886.

v. Hornbostel, E. M.: Phonographierte tunesische Melodien. Sammelbände der IMG. VIII, 1907.

Idelsohn, A. Z.: Die Maqamen der arabischen Musik. Sammelbde der IMG. XV, 1913.

Kamel al-Kholay: Al Musiqa aš-Šarqi. Kairo 1905.

Land, J. P. N.: Recherches sur l'Histoire de la Gamme Arabe. Leyden 1884.

Darwîš Mohammad: Safâ l'auqât fi 'ilminnarmât. Kairo.

Dom Parisot, J.: Rapport sur une Mission Scientifique en Turquie d'Asie. Paris 1899.

Rouanet, Jules: La Musique Arabe. Alger 1905.

Sachs, Curt: Real-Lexikon der Musikinstrumente. Berlin 1913.

Stumme, H.: Tunisische Märchen und Gedichte. Leipzig 1893.

Stumme, H.: Neue tunisische Sammlungen. 1896.

Yafil, E.: Mažmû'al arâni. Alger 1904.

Weitere Literatur in der zitierten Abhandlung v. Hornbostel's und im Verlauf der vorliegenden Arbeit.

Vorbemerkung zu den Notenbeispielen

1) Ausführende sind bei jedem Lied angegeben und zwar mit folgenden Kennbuchstaben:
OP: 30 Jahre alt, mein Hauptgewährsmann, Handwerker und Sänger aus Bâža.
QR: 30 Jahre alt, Handwerker, bei Tunis geboren.
ST: 40 Jahre alt, Zukraspieler, Landmann aus der Umgegend von Tunis.

2) Phonogramme: mit Nummern bezeichnet, wie in der Schünemannschen Sammlung, der sie entstammen.

3) Texte zu den von mir nach dem Gehör notierten Liedern von OP niedergeschrieben und von mir nach Diktat unter die Noten gesetzt. Die Phonogrammtexte hörte OP sofort nach der Aufnahme Vers für Vers aus dem Phonographen ab und schrieb sie nieder.

Die Förderung der Musikwissenschaft durch die akustisch-psychologische Forschung Carl Stumpf's

(Zu seinem 75. Geburtstag am 21. April 1923)

Von

Erich Schumann, Berlin

Die von Helmholtz ausgebaute physikalisch-physiologische Akustik, die in der Hauptsache das untersuchte, was den Tonempfindungen vorausging, mußte eine notwendige Ergänzung hinsichtlich der Folgen der Empfindungen erfahren. Dazu war vor der Inangriffnahme der für die Musikwissenschaft lohnenden akustisch-psychologischen Probleme ein durch Untersuchung und Beschreibung der (durch Töne angeregten) fundamentalen psychischen Funktionen nicht zu entbehrendes Rüstzeug zu schaffen. Schon abgesehen von der exakten Lösung dieser Fragen und den scharfsinnigen Konsequenzen, die Stumpf in seiner „Tonpsychologie"[1]) und in den auf ihr basierenden späteren tonpsychologischen Arbeiten zieht, war die Herausschälung aller für die Tonpsychologie wertvollen Unterlagen aus dem Ganzen der Wissenschaft nur möglich, weil Stumpf tiefe musikalische Bildung mit naturwissenschaftlichem, historischem und philosophischem Wissen verband. Und diesem Umstand ist es auch zuzuschreiben, daß Stumpf die Tatsachen und Hypothesen der irgendwie mit der Psychologie und Musik zusammenhängenden Wissensgebiete und Argumente, die scheinbar hemmend wirken, wie z. B. das merkwürdige, verschiedene Verhalten musikalischer und unmusikalischer Naturen, die geschichtliche Verfolgung der Leitern und der von Tönen ausgelösten Gefühle, seinen Arbeiten dienstbar zu machen wußte. Die Zuverlässigkeit der Tonurteile, d. h. welches Maß von Vertrauen man der Aussage eines Urteilenden entgegenbringen kann, die Beurteilung der Intensitäten und Qualitäten, die Beeinflussung durch Aufmerksamkeit und Übung, Distanzvergleichungen, die Voraussetzungen der Klanganalyse, Schwebungen, das Tongedächtnis für Qualitäten und Intensitäten, kurz: das Verhalten unseres Bewußtseins gegenüber einzelnen, aufeinanderfolgenden und mehreren gleichzeitigen Tönen mußte erst untersucht werden, wenn man zu schwierigen Problemstellungen, wie sie die Musikwissenschaft fordert, vordringen wollte. Die Stumpf'schen Untersuchungen gaben allen späteren tonpsychologischen Versuchen die Richtung an, und auch die Ausführungen über die messende Urteilslehre, wo Stumpf zum ersten Male eine exakte Auslegung der psychophysischen Untersuchungsmethode bringt, sind für die Entwicklung der psychophysischen Methodik — besonders für Schallversuche — bestimmend geworden.

---

[1]) Carl Stumpf, Tonpsychologie (Leipzig 1883 und 1890, Bd. 1 u. 2).

Weil bei der exakten Untersuchung der Grundphänomene von aller eigentlich musikalischen Auffassung zunächst abgesehen werden mußte, schien vielleicht die Bedeutung der Tonpsychologie für die Musikwissenschaft gering, obgleich die psychologische Erkenntnis, unabhängig von ihrer Entwicklungsstufe und Benennung, immer die Basis der Musikwissenschaft gewesen ist.

Die Verschiedenheit der zum Bereich der Musikwissenschaft gehörenden zahlreichen Gebiete, die scheinbar nichts miteinander gemein haben, erfordert verschiedene Veranlagung und Neigung, und erfahrungsgemäß ist nur ein sehr kleiner Teil der Musikwissenschaftler für exakte Wissenschaften sowie Physiologie und Psychologie empfänglich. Es ist schade, daß auch unter diesen Wenigen die Lehren und Forschungsergebnisse Stumpf's nicht immer die ihnen gebührende Anerkennung gefunden haben, und daß ein großer Musikwissenschaftler wie Riemann[1]) den Wert der Tonpsychologie für die musikalische Praxis verkannte, obgleich die Lösung praktischer Fragen mit der tonpsychologischer, insbesondere psychophysischer Probleme Hand in Hand geht. Z. B.: Die Klangfarbe ist eine Funktion der Anzahl und des Stärkeverhältnisses der Obertöne. Der Analyse des Klanges in Bezug auf die Schwingungszahlen der Partialtöne stehen keine Schwierigkeiten im Wege; zur Festlegung der Teilton-Intensitäten aber benötigen wir einen Apparat, der einen Vergleich der Teiltonstärken untereinander gestattet und nur auf psychophysischem Wege geeicht werden kann, indem die Abhängigkeitsbeziehungen zwischen der Intensität eines Tonreizes und der Intensität der durch diesen Reiz hervorgerufenen Tonempfindung zunächst für alle Tonhöhen und dann zwischen diesen untereinander festgelegt werden. So ist eine objektive Beurteilung eines Instrumentenklanges möglich, so gelingt nur eine einwandfreie Klanganalyse und -synthese, deren Wichtigkeit für die Praxis, z. B. für die bisher nur mit Probier- und Vergleichsmethoden arbeitende Orgelbaukunst und den Instrumentenbau überhaupt, außer Zweifel steht. Die langwierigen, schwierigen Vorarbeiten, die Versuche der eben beschriebenen Art erst möglich machen, mußten aber erst geleistet werden, und Stumpf war mit diesem geschaffenen Fundament, dessen große Bedeutung für die allgemeine Psychologie und die Lösung der mit der musikalischen Praxis zusammenhängenden Fragen unbestritten ist, imstande, den Hebel bei der Erklärung eines Phänomens an der richtigen Stelle anzusetzen, das seit Pythagoras bis in die Jetztzeit hinein ein Tummelplatz für mathematische, physikalische, musikalische und philosophische Theorien gewesen ist: der Konsonanz und Dissonanz.[2]) Die Einwände Stumpf's gegen all diese weitverbreiteten und aus Schul- und Theoriebüchern immer noch nicht ausgerotteten Theorien werden bleibende Bedeutung haben: Die Widerlegung der einst allgemein anerkannten Helmholtz'schen[3]) Theorie, deren Versagen in ihren beiden Teilerklärungen (Schwebungen und gemeinsame Partialtöne) nachgewiesen wird, das Anführen der kleinen Ver-

---

[1]) Hugo Riemann, Grundriß der Musikwissenschaft (3. Aufl., Leipzig 1919).

[2]) Stumpf, Konsonanz und Dissonanz (Lpz. 1898 in: Beitr. z. Akustik und Musikwiss. Heft 1.

[3]) H. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen. (Braunsch. 1863, 6. Aufl. 1913.)

stimmungen als Einwand gegen die Leibnitz'sche und der Phasenverschiebungen gegen die Lipps'sche[1]) unbewußte Definition (Rhythmus), die Widerlegung der Definition durch das Annehmlichkeitsgefühl, indem Stumpf die Variabilität des Gefühlseindrucks und die Verschiebung des Lustgefühls, aber die Konstanz der Konsonanzverhältnisse betont, und schließlich das erfreuliche Aufräumen mit den Dualisten,[2]) deren gar nicht existierende Untertöne für eine Erklärung ja nicht herangezogen werden können, so daß „das Wesen der Mollkonsonanz mit einem geheimnisvollen Schleier bedeckt" bleibt. An Stelle all dieser Theorien setzt Stumpf die Verschmelzungstheorie. Obgleich die Erscheinungen der Tonverschmelzung noch der Untersuchung ihrer physiologischen Grundlagen bedürfen, ist doch Stumpf der Nachweis gelungen, daß sich aus der Konsonanzdefinition nicht alles erklären läßt, wie es seine Vorgänger seit Pythagoras versuchten, sondern daß es sich bei der Konsonanz und Dissonanz um Begriffe handelt, die im ursprünglichen und eigentlichen Sinne nur auf Zweiklänge Anwendung finden, während die Drei- und Mehrklänge die Einführung weiterer Begriffe nötig machen: die der Konkordanz und Diskordanz.[3]) Konsonanz und Dissonanz sind nur graduell verschieden, und Konsonanz, das Grundphänomen aller Musik, ist — weil die Verschmelzung von den beiden Sinnesempfindungen, bezw. ihren physiologischen Unterlagen abhängt — nur eine Sache der direkten sinnlichen Wahrnehmung, so daß ein und dasselbe Tonpaar nicht in verschiedenen Graden verschmelzen kann. Gegenüber diesem Empfindungsphänomen leitet er den Begriff der Konkordanz ab als eine Sache der Auffassung und des beziehenden Denkens. Das unsern modernen Leitern zugrunde liegende Verfahren bezeichnet er als ein besonders rationelles; sämtliche Bildungen sind so aus den Hauptdreiklängen ableitbar, daß sich das Bild einer nicht nur historischen, sondern auch rationellen Entwicklung ergibt. Akkorde sind nur aus Dreiklängen durch bestimmte Operationen rationell herzuleitende Mehrklänge, Konkorde Haupt- oder Nebendreiklänge in ihren Um- und Weitlagerungen; Diskorde, die von Konkorden spezifisch verschieden sind, entstehen aus Dreiklängen durch Hinzufügung bestimmter, rationell gerechtfertigter Töne. Dadurch muß der Streit um zwei Begriffe, zu dem sich das Konsonanz- und Dissonanzproblem besonders nach Erscheinen der ersten Stumpf'schen Arbeiten zugespitzt hatte, als entschieden gelten, indem eben von Stumpf die Auffassungsmöglichkeit, die Bedeutung eines Akkordes, seine Funktion im musikalischen System von der Empfindung, der bloßen sinnlichen Wahrnehmung getrennt, und so wenigstens der erste richtige Schritt zur Lösung des Problems getan wurde.

---

[1]) Theodor Lipps, Psychologische Studien, II. Das Wesen der musikalischen Harmonie und Disharmonie (Heidelberg 1885) und Tonverwandtschaft und Tonverschmelzung (Lpz. 1899, Zeitschr. f. Psychol. u. Physiol.)

[2]) Zarlino, Rameau, Tartini, M. Hauptmann und besonders: A. von Oettingen, Harmoniesystem in dualer Entwicklung. 1866 u. 1913 — Hugo Riemann, Musikalische Logik, 1874; Musikalische Syntaxis, 1877; Natur der Harmonik, 1882; Katechismus der Harmonielehre, 1890 u. 1914; Katechismus der Akustik, 1891 u. 1914.

[3]) Carl Stumpf, Konsonanz und Konkordanz. In: Liliencron-Festschrift (1910), Zeitschrift f. Psychol., 58. Bd. 1911, Beitr. z. Akust. u. Musikwiss.

Die Gründung des Berliner Phonogrammarchivs durch Stumpf war von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung der vergleichenden Musikwissenschaft,[1]) dieses jüngsten Zweiges der Völkerpsychologie. Der sonst an Hand von schriftlichen Aufzeichnungen gepflogenen musikgeschichtlichen Forschung wurde durch die Studien über exotische Musik, durch das Festhalten der Melodien wenig kultivierter Völker wertvolles, auf lange Zeit hinaus gebrauchsfähiges Vergleichsmaterial geliefert. In zwanzigjähriger Arbeit hat hier Stumpf im Verein mit E. v. Hornbostel ungefähr 10 000 phonographische Aufnahmen, die zuverlässigsten Unterlagen, aus allen Ländern der Welt gesammelt, über die jetzt in den „Sammelbänden für vergleichende Musikwissenschaft" (Drei Masken-Verlag) Veröffentlichungen erscheinen, nachdem zunächst in den ersten Bänden das zerstreute Material der vergleichenden Musikwissenschaft zusammengestellt wurde. Da infolge der Einführung europäischer Kultur und des Aussterbens vieler Naturvölker die Sammlung von zuverlässigen Denkmälern nicht lange mehr möglich sein wird, war die bereits 1900 erfolgte Gründung und der beschleunigte Ausbau des Phonogrammarchivs eine Tat, deren große Bedeutung für die Musikwissenschaft, Psychologie und Völkerkunde betont sei. Stumpf's Verdienst ist es, daß die deutsche Musikästhetik auf die Untersuchungen der neueren Psychologie Rücksicht nahm und die daraus entwickelte Musikästhetik auf die vergleichende Methode, auf das Zusammengehen mit der geschichtlichen und ethnologischen Forschung hingeführt wurde. Damit zusammenhängende Fragen über den Ursprung der Musik hat Stumpf in einer Schrift „Die Anfänge der Musik"[2]) festgelegt.

Kritische Betrachtungen über diesen Gegenstand finden sich auch in Stumpf's „Musikpsychologie in England"[3]) — Betrachtungen über Herleitung der Musik aus der Sprache und aus dem tierischen Entwicklungsprozeß, über Empirismus und Nativismus in der Musiktheorie. Stumpf sah sich veranlaßt, die Aufmerksamkeit der deutschen Forscher mehr auf die für die Musikpsychologie wichtigen Arbeiten[4]) englischer Gelehrter hinzulenken, nachdem die durch Rameau, Rousseau und Tartini in der Musiktheorie erlangte Führerstellung Frankreichs und Italiens als verloren angesehen werden mußte.

Neben für die Musikgeschichte[5]) bedeutenden Arbeiten trat Stumpf mit zahlreichen Untersuchungen[6]) hervor, die auch für die physikalische

[1]) C. Stumpf: Lieder der Bellakula-Indianer, Vierteljahrsschr. f. M.-W., Bd. 2, 1886. — Tonsystem und Musik der Siamesen, Beitr. z. Akust. u. M.-W., Heft 3, 1901. — (Mit E. v. Hornbostel), Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst.

[2]) Leipzig, Joh. Ambr. Barth 1911.

[3]) Siehe Vierteljahrsschrift f. M.-W. Bd. 1, 1885.

[4]) Spencer, The Origln and function of music, 1857 in Fraser's Magazine. — Sully, in seinen Studies in Psychology and Aesthetics, 1874. — Darwin, Abstammung des Menschen, 1871. — Gurney, The Power of sound, 1880.

[5]) C. Stumpf, Die pseudo-aristotelischen Probleme über Musik. (Abhandlungen der Berliner Akad. d. Wiss. 1896.) — Geschichte des Konsonanzbegriffes. (Abhandlungen d. k. bayr. Akad. d. Wiss., München 1897.)

[6]) C. Stumpf: Neueres über Tonverschmelzung, in: Beitr. zur Akustik u. Musikwiss., 2. Heft, 1898. — Zum Einfluß der Klangfarbe auf die Analyse von Zusammenklängen (ebenda). — (Mit M. Meyer) Maßbestimmungen über die Reinheit konsonanter Intervalle (ebenda).

Akustik von großem Wert waren. Seine auf achtjährige Beobachtungen und Versuche sich gründende Abhandlung über Kombinationstöne[1]) wird immer mit den Ergebnissen Helmholtz' in der „Lehre von den Tonempfindungen" über diesen Gegenstand studiert werden müssen und mit ihnen zu den klassischen Arbeiten der Akustik zählen.

Und ebenso wird man die Namen Helmholtz und Stumpf stets auf dem Gebiete der Vokaltheorie zusammen nennen, um deren Ausbau sich Stumpf gegenüber den von falschen Voraussetzungen[2]) ausgehenden Untersuchungen anderer Forscher erfolgreich bemüht hat. Bei den Vokaluntersuchungen, deren Verlauf und Ergebnisse in der „Struktur der Vokale"[3]) und „Analyse geflüsterter Vokale"[4]) festgelegt wurden, wie auch bei den Arbeiten über die Tonlage der Konsonanten und die für das Sprachverständnis entscheidende Gegend des Tonreiches,[5]) benutzte Stumpf einen Interferenzapparat, durch den bei den Analysen die einzelnen Partialtöne des Vokalklanges ausgelöscht und bei den Synthesen die benutzten 28 Labialpfeifentöne durch Interferenz obertonfrei gemacht wurden.

Die auf eine wirklich wissenschaftliche Erfassung der schwierigen akustischen und mit der Musikwissenschaft irgendwie zusammenhängenden psychologischen Erscheinungen gerichteten bisherigen Arbeiten Stumpf's bedeuten neben ihrem Wert für die allgemeine Psychologie eine Förderung der Musikwissenschaft, wie sie in der von Stumpf eingeschlagenen Richtung nur jenem möglich, der imstande ist, alle — oft erst eigens erdachten oder ausgebauten — Methoden so verschiedenartiger Forschungsgebiete in gleicher Vereinigung heranzuziehen.

Beobachtungen über subjektive Töne und über Doppelthören. (Beitr. Heft 3, 1901.) — (Mit K. L. Schäfer) Tontabellen (ebenda). — Über das Erkennen von Intervallen und Akkorden bei sehr kurzer Dauer (Beiträge, Heft 4, 1909). — Über zusammengesetzte Wellenformen (ebenda). — Differenztöne und Konsonanz (ebenda, u. Heft 6, 1911). — Akustische Versuche mit Pepito Arriola (ebenda). — Über neuere Untersuchungen zur Tonlehre (Beitr. Heft 8, 1915.

[1]) C. Stumpf, Beobachtungen über Kombinationstöne (Beitr. Heft 5, 1901).

[2]) Vergl. E. Schumann, Die Garten'schen Beiträge zur Vokallehre (Archiv f. M.-W. 1923, I.

[3]) C. Stumpf, in: Sitzungsberichte d. k. preuß. Akad. d. Wiss. 1918.

[4]) C. Stumpf, in: Beitr. z. Anatomie, Physiol., Pathol. u. Therapie des Ohres, der Nase u. des Halses; herausgegeben von Passow u. Schäfer, 1919.

[5]) C. Stumpf, in: Sitzungsberichte d. preuß. Akad. d. Wiss. 1921.

Neuerscheinungen

Dr. Filser und Co., Augsburg.

Dichter und Bühne. Literatur-Geschichte für Theaterbesucher: Meister der Oper. 14 Hefte. 8°.

Der Gedanke, für den Theaterbesucher in handlicher Form eine Geschichte der Oper in Einzeldarstellungen zum Zwecke der Einführung zu schaffen, ist ohne Frage ein glücklicher, bedurfte zu seiner wirksamen Durchführung aber auch so tüchtiger Mitarbeiter wie v. Waltershausen, Blessinger und Roth. Die Darstellungen reißen mit wenigen Strichen ein historisch wahres Bild der Hauptvertreter der Oper auf und heben die charakteristischen Züge ihres Wirkens hervor, kurz, bereiten den Leser vor, das zu schauende und zu hörende Werk bewußt und klar in sich aufzunehmen. J. W.

Edition Bernoulli, Basel-Berlin.

Nr. 2. Joh. Stamitz, Streichquartett in B dur. Stimmen und kl. Partitur.
Nr. 4. Luigi Boccherini, Largo aus op. 12, 1 für Streichquintett. St. u. Part.
Nr. 5. H. J. Rigel, Sinfonie in D dur. Partitur, Stimmen.
Nr. 7. J. G. Naumann, 10 Stücke (aus den für Berlin geschriebenen Opern „Medea" und „Protesilao") für Klavier bearbeitet von Rob. Sondheimer.
Nr. 9. Luigi Boccherini, 3 Poesien für Klavier gesetzt von Rob. Sondheimer.

Der als tüchtiger Kenner der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts bekannte Robert Sondheimer setzt hier mit Glück die Reihe von Kammermusikwerken fort, die er mit Boccherini's Sinfonie in C op. 16, 3 so schön begonnen hatte. Zeigen die sorgfältig vorbereiteten Ausgaben schon äußerlich ein vornehmes künstlerisches Gepräge, so stimmt dies voll und ganz mit dem Inhalte überein. Reizende Spielmusik wird hier wieder erschlossen, an der unsere Orchester, vor allen die Collegia musica und Schülerorchester nicht vorbeigehen dürfen. Sondheimer's Klavierübertragungen von Naumannschen Sätzen muten wie echte Rameau'sche Klaviermusik an. J. W.

Julius Bard, Berlin.

Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin. Beschreibender Katalog von Curt Sachs. Mit 30 Lichtdrucktafeln und 34 Textabbildungen. 1922. 383 S. 4°. M. 20.— Grundzahl.

Handbücher des Instrumentenmuseums der Staatlichen Hochschule für Musik. Das Klavier von Curt Sachs. Mit 16 Tafeln u. 10 Textabbild. M. 1.50 Grundzahl.

Der seit mehreren Jahrzehnten herrschende unwürdige Zustand, daß die Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente, eine der bedeutendsten der Welt, ohne Katalog dasteht, ist durch das tatkräftige Eingreifen ihres jetzigen Leiters behoben; ein Werk liegt vor, wie man es sich in unserer wirtschaftlich schwer bedrückten Zeit in solcher Gediegenheit kaum hätte träumen lassen dürfen. Zwar ist es nicht der Katalog geworden, der dem Verf. ursprünglich vorschwebte, mit den entwicklungsgeschichtlichen Darstellungen der einzelnen Instrumentengattungen und dem Streben nach Vollständigkeit. Aber glücklicherweise hat er mit anderen seiner Werke wie dem „Reallexikon", dem „Handbuch der Musikinstrumentenkunde", dem „Klavier" u. a. bereits selbst eine wesentliche Entlastung herbeiführen können. Sein „beschreibender Katalog" ist als eine erstklassige Leistung anzusprechen. Die Beschreibungen sind auf die knappste Form zurückgeführt, bieten aber alles Charakteristische und Wissenswerte über Form, Maße, Hersteller, Herstellungsort und -Zeit, Stimmung usw. Eine prägnante wissenschaftliche, z. T. von ihm selbst geschaffene Terminologie hat Verwendung gefunden. Einzelne Fachausdrücke wie

fasen, kröpfen, hätten am Schlusse ihre Erklärung finden sollen, um dem Buche über den Kreis der Fachwelt hinaus volles Verständnis zu sichern. Dank verdient es, daß Verf. alle kühnen Fälschungen aus der Sammlung ausgemerzt hat, wofern sie nicht aus irgendwelchem Gesichtspunkte heraus noch Interesse bieten können.

Besonderen wissenschaftlichen Wert erhält der Katalog durch die angestrebte Systematik der Instrumente und den Versuch einer Typologie, besonders bei Klavieren und bei Blechblasinstrumenten des 19. Jahrhunderts, die es ermöglicht, Instrumente nach Zeit und Ort zu bestimmen.

Das Bildmaterial ist hervorragend und geeignet, nicht nur das künstlerische Äußere, sondern auch das technisch Wesentliche zu zeigen, wie z. B. die Tangentenmechanik beim Klavichord, Hammermechaniken des Klaviers, Ventilmechaniken der Hörner und Trompeten, Saitenbefestigungen bei der Viola d'amore, Verkürzungssystem der Pedalharfe und vieles andere mehr. Auch die Schnitte durch die verschiedenen Blasinstrumente, die zum ersten Male die Mensuren der alten Blasinstrumente mit denen der neuen in Vergleich stellen und die Längsschnitte durch die verschiedenen Mundstücke seien besonders herausgehoben. In Tafel 3 scheinen Unstimmigkeiten vorzuliegen: Nr. 268 ist im Text nicht als abgebildet vermerkt, und Nr. 2242 des Textes scheint sich unter Nr. 2250 zu verbergen.

„Das Klavier" ist gedacht als Führer in der Sammlung. In allgemeinverständlicher Sprache orientiert es über die Geschichte der einzelnen Klavierinstrumententypen und zeigt ihre wesentlichen Züge an bestimmten Stücken des Museums. Ein hübsches, von künstlerischem Gesichtspunkte ausgewähltes Tafelmaterial stützt die Erinnerung an Geschautes. J. W.

Martinus Nyhoff, Haag.

Souterliedekens. Een Nederlandsch Psalmboek van 1540 met de oorspronkelijke Volksliederen die bij de melodieën behooren; uitgegeven door Elizabeth Mincoff-Marriage. 1922. 296 S. 8°.

Die Herausgeberin, deren vorbildlich gute, kritische Sammlung badischer Volkslieder ihrem Namen einen guten Klang in der deutschen Musikwissenschaft gegeben hat, erfüllt durch die vorliegende vollständige Neuausgabe der Souterliedekens ein dringend gewordenes Bedürfnis. Denn diese auch für die Frühzeit unseres deutschen Volkslieds mittelbar und unmittelbar wichtige Quelle lag in den Sammelwerken Böhme's und van Duyse's bisher nur unvollständig vor. Die neue Veröffentlichung ist nicht nur eine lückenlose Wiedergabe des alten niederländischen Psalmbuchs von 1540, sondern gleichzeitig eine wissenschaftliche Arbeit von hoher Bedeutung. Erst auf Grund einer umfassenden Vergleichung der Quellen erfolgte die Publikation der Lieder. Bibliographie, Revisionsbericht und ein beträchtlicher, in zahlreichen Anmerkungen niedergelegter kritischer Apparat machen die Ausgabe für die ältere Liedforschung unmittelbar wichtig; die großzügige, buchtechnische Form der Publikation erhöht ihren Wert und läßt den deutschen Wissenschaftler nicht ohne einigen Neid auf diese Verlegerleistung glücklicherer Nachbarn blicken. Dr. Hans Mersmann.

Benjamin Harz Verlag, Jerusalem — Berlin — Wien.

Gesänge der babylonischen Juden. Zum ersten Male gesammelt, erläutert und herausgegeben von A. Z. Idelsohn. 1922. IX und 140 S. 4°.

Dankbar begrüßen wir die erstmalige Erschließung der Gesänge der babylonischen Juden, eines Volkes, das lange eine führende Rolle im geistigen Leben Israels gespielt hat und das, als älteste jüdische Kolonie in kompakten Volksmassen auftretend, sich von fremden Einflüssen frei gehalten und manche alte Tempelpraxis bewahrt haben wird. Nach einer Charakteristik der babylonischen Juden und ihrer Sprache geht Verf. auf ihre Gesangsweisen ein, die er aus dem Munde von babylonischen Vorbetern und Gelehrten in zehnjähriger Sammeltätigkeit zum Teil mit Zuhilfenahme des Phonographen zusammengetragen hat. In ihrer verständnisvollen und getreuen, alle Schwankungen bis auf Vierteltöne registrierenden Wiedergabe liegt der bedeutende Wert des Buches. Vergleiche mit der Gesangspraxis der Juden in Persien, Buchara, Syrien, Marokko usf. zeigen die Verwandtschaft so mancher Melodie und lassen auf uraltes Gesangsgut schließen. Eine ganze Reihe Melodien fordern zum Vergleich mit gregorianischen Weisen heraus. Der alte accentus leuchtet aufs deutlichste durch alle Kräuselungen der Stimme hindurch. Tonartenverwandtschaft ist zu erkennen; Dorisch, Phrygisch und Lydisch ist auch im alten jüdischen Gesange zuhause. Als konstruktives Element verwendet werden die ursprünglich aus Schlußmelismen entstandenen Motive; aus ihrer Verbindung fließen die Melodien, aus denen dieselbe Wendung rhythmisch wie melodisch verändert immer

wieder auftaucht. Pentatonische Bestandteile lassen sich feststellen. Auf 13 Weisen, die mit 12 Hauptneumen als Charaktere für die Motive der Bibelweisen operieren, läßt sich die Praxis zurückführen. Ein jeder, der Sinn für den einstimmigen Gesang der Alten hat, wird durch die Gesänge aufs tiefste berührt und gefesselt werden. Ein paar Flüchtigkeiten wie die doppelte Angabe desselben Motives der Flößer auf S. 24 und die falsche Namensbezeichnung Salomo de Rossi statt Salomone Rossi auf S. 21 seien nur nebenbei vermerkt. J. W.

G. Braun, Karlsruhe.

Hermann Erpf: Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik. In: Wissen und Wirken. 1922. 46 S. 8°.

Der Verfasser erneut den immer wieder und mit wechselndem Erfolg unternommenen Versuch, in die verschlungenen Entwicklungslinien der Gegenwart hineinzuleuchten. Der ihn und die Sammlung leitende Gesichtspunkt: Wesentliches herauszulösen und mit breiter Wirkungsmöglichkeit darzustellen, ließ ihn dabei von einem soziologischen Standpunkt ausgehen. Er analysiert Struktur und Typen unseres heutigen Musiklebens: den genießenden Laien, Lehrer, Kritiker, schaffenden und nachschaffenden Künstler, Konzertwesen und Musikwissenschaft und baut einen Überblick über die Gegenwart auf eine Zusammenfassung der um die Jahrhundertwende wirkenden Kräfte auf. In dieser wird das Schaffen Strauß', Mahler's, Reger's und Schönberg's unter großen Gesichtspunkten gewürdigt, während ein späterer Abschnitt des Buches Künstler wie Hindemith, Jarnach, Berg nennt und mit wenigen Worten zu charakterisieren versucht. Letzte, kürzere Teile gehen auf die technischen Probleme der gegenwärtigen Musik ein, geben (wiederum hauptsächlich soziologische) Gesichtspunkte für das Musikleben der Gegenwart, hier nicht als Analyse, sondern im wesentlichen als Forderung und entwerfen eine abschließende Perspektive künftiger Entwicklung.

Das Ziel des Verfassers: ein lebendiges Bild lebendiger Kräfte zu geben, ist gelungen. Der Fluß der Gedanken ist klar und natürlich, die Sprache anschaulich und erfreulich, weit von dem Pathos entfernt, welches häufig mit diesem Thema verbunden ist. Inhaltlich ist vor allem eine Einschränkung zu machen: nicht Entwicklungszüge der zeitgenössischen Musik, sondern der zeitgenössischen d e u t s c h e n Musik gibt das Buch. Diese Beschränkung, welche erst verhältnismäßig spät (S. 29) ausgesprochen und nur für die Charakteristik der Gegenwart in Anspruch genommen wird, bleibt auch auf die Gedanken und Ergebnisse der andern Teile des Buches nicht ohne Einwirkung. Entwicklungszüge zeitgenössischer Musik zu geben ist unter Ausschaltung der von Debussy, Dukas, Ravel gehenden und einerseits zu Skriabin und Strawinsky, andererseits zu Bartok, Milhaud und den Italienern führenden Entwicklungslinien kaum möglich. Dadurch büßt auch die Darstellung der jüngsten deutschen Musik an Perspektive ein. Die Formulierung der technischen und stilistischen Probleme läßt manchmal den engen Rahmen des ganzen Buches bedauern; hier würde gerade der an dem Schaffen seiner Zeit interessierte Laie sicherlich gern ausführlichere Aufklärung wünschen. Doch wird er durch die immer wieder scharfe und ohne Konzession volkstümliche Darstellung brennender „Zeitfragen" dafür entschädigt. Dr. Hans Mersmann.

Ugrino Abteilung Verlag, Klecken b. Harburg, Elbe.

Gottlieb Harms, Vincent Lübeck, Musikalische Werke, 1921. 124 S. gr. 4°.

Es besteht für unser Archiv nicht die mindeste Veranlassung, Auseinandersetzungen über Wesen, Verfassung und Satzungen der Glaubensgemeinde Ugrino Raum zu geben. Wem's danach gelüstet, mag sich Heft 1 ihrer kleinen Veröffentlichungen verschreiben. Manchem genügt es vielleicht schon, aus dem Geleitwort der obigen Ausgabe Folgendes zu erfahren: „Kraft des Rechtes und der Pflicht sprach die Oberleitung die Kanonisierung der Werke Lübecks aus, die nicht nur für das Ritual der protestantischen Kirche, nicht nur durch die Kunstfertigkeit des Satzes, nicht allein durch die Größe der musikalischen Gedanken in einem abstrakten Sinne von höchster Bedeutung sind, vielmehr um des Zieles willen, dem sie zustreben, ihre erhabenste künstlerische Berufung und eine jenseitige Größe erlangen, die sie in solchem Ziel zu einer Einheit mit den Werken Palestrina's, Scheidt's, Buxtehude's, Bach's und ihresgleichen macht. Über die Gesinnung Vincent Lübeck's lehnen wir hinfort auf Grund des überragenden Zeugnisses seiner Werke beharrlich und ausdrücklich die Diskussion ab". Demgegenüber möchte ich nur bemerken, daß ungeachtet dieser Heiligsprechung Lübeck's die Musikforschung vermutlich nach wie vor, nach Vorlage dieser Ausgabe erst recht, an ihrer profanen Abschätzung Lübeck's festhalten wird. Sie lautet dahin, daß unter die Präludien mit Fugen das grüblerisch-ernste g-moll und das frohgemute E-dur-Stück wegen ihrer reinen Ausstrahlung Buxtehudeschen Wesens einer bleibenden Stätte in der Orgelspielliteratur sicher sein dürfen, die übrigen an ihr Vorbild kaum heranreichen. Die „Klavierübung" Lübeck's von 1728 (vgl. Geschichte der Klaviermusik I, S. 341) wird auch trotz

des Neudrucks nicht im Werte steigen; die Klaviermusik mit ihrer Suitenform ist für den norddeutschen Orgelmeister fremder Boden, auf dem er sich bewegt, zwar mit Anstand, doch nicht mit sonderlichem Erfolge. Und die drei Kantaten endlich — übrigens verdient nur die mittlere diesen Gattungsnamen, die beiden andern sind konzertierende Motettensätze — sind auch nur Früchte von Nebenstunden, Talentproben auf einem Nebengebiet; ihr musikalischer Gehalt reicht nicht an Zachow und Ph. Krieger heran, anderer Größen zu geschweigen. Ich würde mich schwer hüten, eine von ihnen durch eine Aufführung neu beleben zu wollen; nicht das Alter allein macht die Schönheit einer Musik aus. Lübeck war eben in der Hauptsache ein tüchtiger Organist Buxtehudescher Richtung, fähig, auch sonst kompositorisch kirchlichen Anforderungen zu genügen, im übrigen keine überragende Größe.

Damit könnte ich schließen, forderte nicht die Art der Herausgabe schärfste Abwehr heraus. Es ist mir in der Literatur der letzten Jahrzehnte kein Fall bekannt, wo nur annähernd ein solches Manko an historisch-stilistischer Schulung zu konstatieren wäre, wie beim Herausgeber dieses Bandes. In dem mir zustehenden Raum kann ich nur ein Stück genauer beleuchten, gleich das erste g-moll-Präludium mit Fuge:

S. 3, Takt 8: Der Lauf verteilt sich auf linke und rechte Hand und hat h' nicht b.
S. 3, Takt 9 in der zweiten Takthälfte oben Schreibfehler d'' für c''. Sextakkord!
S. 3. Takt 10: Die beiden Passagen verteilt Lübeck wieder auf beide Hände.
S. 3, Takt 11: Das erste c des Pedals gehört noch ins Manual.
S. 4, Takt 5: verläuft die linke Hand auf dem Manual c' b a. Das c' ergibt Oktavenparallelen.
S. 4, Takt 9: drittletzte Note der Oberstimme cis'' nicht es''.
S. 5, Takt 6: unterste Pedalstimme ♩ ♩ A d; so wird der Verhalt vorbereitet.
S. 6, Takt 11: 2. Note in der linken Hand d nicht d'.
S. 9, Takt 5/6: ist eine korrupte Stelle; es ist ein fehlender Takt anzunehmen, vgl. das Fugenthema. Der Sprung im Pedal f c!
S. 9, Takt 18: die Mittelstimme der rechten Hand ist eine Oktave höher zu setzen.
S. 9, Takt 24: die 2. Note der linken Hand d nicht d'.
S. 9, letzter Takt: der Rhythmus des Themas zu ändern in ♩ ♩. ♪.
S. 10, Takt 27 f.: die Fortsetzung zeigt an, daß die Tabulatur die Oberstimme eine Oktave zu tief notiert.

In solcher Hilf- und Ratlosigkeit geht es bei allen Stücken, die in Orgeltabulatur erhalten sind, weiter; es sammelt sich eine tüchtige Portion falscher Noten, wie ungeschickter Verteilung der Stimmen auf die Systeme, unbeholfener Strichelung u. a. nicht zu reden. Wo Walther's klare Notenschriften als Vorlagen dienen, wird es besser, obwohl auch hier wichtige Spielanweisungen, den Wechsel der Hände betreffend, z. B. S. 44 f., und Manualwechsel, S. 58, einfach ausgelassen werden, weil der Herausgeber so etwas noch nicht gesehen hat in der sonstigen alten Orgelliteratur. Nach kurzem Aufatmen beim Abdruck der „Klavierübung" gelangt man an die „Kantaten". Die Trompeteneinleitung zur ersten wimmelt wieder von Fehlern gleich in der ersten Zeile. Wenn die auch „kanonisiert" sind, dann möchte ich keiner Katze raten, die Aufführung mit anzuhören. Und nun passieren im Gesangsatz und in den Generalbässen des ferneren hin und wieder die unfaßlichsten Dinge, Fehler, die jeder Anfänger im Partiturspiel im Dunkeln bemerken müßte. Wer je sich in der Poelchauschen Partiturensammlung der Berliner Staatsbibliothek getummelt hat, erinnert sich an die oft schweifend gezogenen Systemlinien, an die ungenau und schnell eingetragenen Notenköpfe bei engster Schreibung. Da geht dem Herausgeber der ruhige Blick wieder verloren, und mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit folgt er allen Fehlern; es könnten ja Offenbarungen sein, noch neuartiger als unsere neueste Kunst.

Ich weiß nicht, wie stark sich der Appetit der Ugrino bei der heutigen Lage unseres Musikalienmarktes nach weiteren „Kanonisierungen" regt. Wird er in ähnlicher Weise gestillt, wie im Falle Lübeck, dann dürfte sich die Schaffung des Postens eines Notenmagazinverwalters bald als notwendig erweisen. Für solche Literaturerweiterung hat weder die Praxis noch die Forschung ein ernstes Interesse. M. S.

Verlag Fr. Kistner, Leipzig.

Günther Ramin, Orgelwerke berühmter Meister. Kistner-Edition Nr. 7. 39 S. 4°.

In diesem Bändchen vereinigt der jetzige Thomasorganist in Leipzig eine hypolydische Kanzone Frescobaldi's, Präludium und Fuge von Buxtehude (Nr. 14 der Gesamtausgabe), Präludium und Fuge E-dur von Vincent Lübeck, die Orgelsuite F-dur mit dem Anfangs-Pastorale von Seb. Bach, „O Traurigkeit, o Herzeleid" von Brahms und den Schlußsatz (!) der Orgelsonate op. 127 von Rheinberger. Vergebenes Bemühen, ein sachliches Leitmotiv für diesen Geschwindmarsch durch drei Jahrhunderte der Orgelliteratur ausfindig zu machen! Auch der Reiz der Neuheit kommt nicht in Frage, da es sich um bekannte Stücke handelt. Dabei passiert übrigens dem Herausgeber das Mißgeschick, als Erster auf den Ugrino-Lübeck mit sämtlichen Fehlern hereinzufallen und für Buxtehude irgend eine alte Ausgabe zu benutzen, ohne von den Ergebnissen der kritischen Gesamtausgabe Notiz zu nehmen. Der Beweggrund wird also wohl in dem Wunsche liegen, den Fachgenossen einen bunten Strauß von Lieblings-

stücken seines Spielrepertoires in der ihm reizvoll erscheinenden Form seiner persönlichen Auffassung als Probe und Muster zu unterbreiten. Diese Auffassung erscheint mir diskutabel, soweit sie Manualwechsel, Pedalgebrauch und Registrierung reguliert. Die Phrasierung, wenigstens in den älteren Stücken, ist aber unzureichend und in dem Wenigen, was sie andeutet, anfechtbar. Der z. B. auf S. 7 anspringende, dann aber nicht fortgesetzte Legatobogen wird schwerlich auf allgemeines Verständis rechnen können. Mir scheint, der Herausgeber hat sich die Aufgabe etwas leicht gemacht. War es ihm erwünscht, seinen gegründeten Ruf als Thomasorganist noch durch den Ruhm eines Herausgebers zu mehren, so hätte es durch eine Ausgabe geschehen sollen, die in allem Hand und Fuß hatte, wie diejenigen seines hochgeschätzten und verehrten Amtsvorgängers. M. S.

C. F. Kahnt, Leipzig.

Perlen alter Gesangsmusik geistlich und weltlich für den praktischen Gebrauch bearbeitet und herausgegeben von Arnold Schering. 1. Bach, Wilh. Friedmann: „Heilig, heilig ist" für 4 stim. gem. Chor, 2 Tromp., Pauken, Streichorchester und Orgel oder Klavier. Part. u. Stimmen. — 3. Schein, Joh. Herm.: „Mach' dich auf, werde Licht", geistliches Konzert für 2 Solostimmen, (Sopran, Bariton), Chor, Instrumente (2 Fl., Flügelhorn, 3 Pos., Fagott, Viol. Kontrabaß und Orgel).

Zwei leichter ausführbare und doch groß geschnittene klangprächtige Sätze aus dem 18. und 17. Jahrhundert, die, reizvoll in ihrer durchsichtigen bald homophonen, bald polyphonen Faktur, es wohl verdienen, unserer Chorliteratur wieder zugeführt zu werden. Schering's Herausgebertätigkeit verdient volle Anerkennung. J. W.

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung, Leipzig.

Die Musik. Begründet von Richard Strauß. Der künstlerische Tanz von Werner Suhr. Mit 20 Vollbildern. 124 S. 8°.

Weitab vom Ballett, dem Verfasser keine höhere Bedeutung zuerkennt, liegt der künstlerische Tanz; seine Aufgabe ist es, die Seele durch die Bewegungen des Körpers sprechen zu lassen. Er kann letzten Endes die Musik entbehren und tritt uns am vollendetsten am nackten Körper entgegen. Verf. tadelt das Tanzen nach klassischen Tonsätzen, wenn ihnen rhythmisch Gewalt angetan wird, und hält das Tanzen von Gedichten für möglich. Eine feine Charakteristik der bedeutendsten Kunsttänzerinnen und Kunsttänzer folgt, wobei so manches lobende Wort, aber auch so mancher ernste Tadel fällt. Hübsche Illustrationen erhöhen die Anschaulichkeit des Textes. Streiflichter werden auf die banale Tanzweise der Jetztzeit geworfen. J. W.

Steingräber-Verlag, Leipzig.

Wilh. Stahl, Klassische Weihnachtsstücke für Klavier 2 händig. 35 S. 4°.

Eine wertvolle Sammlung mit Werken von Dietrich Buxtehude, Arcangelo Corelli, Joh. Gottfr. Walther, Joh. Seb. Bach, G. Fr. Händel, Mozart, Beethoven, Schumann, Liszt, Joach. Raff und Niels W. Gade. Jeder gediegene Musiker wird seine Freude an diesen weihnachtlichen Stimmungsbildern haben. J. W.

Drei Masken Verlag, München.

Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, herausgegeben von Carl Stumpf und E. M. von Hornbostel. 1. Band: Abhandlungen zur vergleichenden Musikwissenschaft von A. J. Ellis, J. P. N. Land, C. Stumpf, O. Abraham und E. M. von Hornbostel aus den Jahren 1885 1908. Mit 6 Bildtafeln. 377 Seiten.

Das Erscheinen der Sammelbände hat für die vergleichende Musikwissenschaft zweifache Bedeutung. In den ersten zwei Bänden soll durch den Wiederabdruck früher erschienener Aufsätze ein Rückblick über die bisherigen Arbeiten gegeben werden, mit denen eine an Zahl geringe, aber unermüdlich tätige Gemeinschaft von Forschern begonnen hat, dieses noch vor 40 Jahren abgelegene und unwegsame Gebiet zu erschließen und urbar zu machen. Weiterhin ist die Veröffentlichung neuer, das gleiche Ziel erstrebender Arbeiten geplant, von denen zwei Schünemann's Lieder der deutschen Kolonisten in Rußland und Bartok's rumänische Volkslieder aus Ungarn, demnächst als 3. und 4. Band der Reihe erscheinen werden. Der erste, jetzt vorliegende Sammelband enthält 13 Abhandlungen aus den Jahren 1885 bis 1908 in chronologischer Reihen

folge. Nur eine einzige von ihnen, eine kurze Studie des Orientalisten J. P. N. Land, über „Tonschriftversuche und Melodieproben aus dem muhammedanischen Mittelalter" entnimmt ihr Material ausschließlich weit zurückliegenden schriftlichen Überlieferungen, nämlich den Traktaten orientalischer Musiktheoretiker. (Übrigens wäre zu wünschen, daß auch Land's „Recherches sur l'histoire de la gamme arabe" und seine Arbeit über japanische Musik durch Veröffentlichung an geeigneter Stelle der Sammelbände der privaten Benutzung wieder zugänglich gemacht würden.) Alle übrigen Untersuchungen dagegen weisen übereinstimmend die Anwendung der „exakt-naturwissenschaftlichen Methode" auf, die Stumpf seinerzeit („Anfänge der Musik", Seite 62) an der grundlegenden Abhandlung von A. J. Ellis „On the musical scales of various nations" hervorhob. Diese Arbeit haben die Herausgeber denn auch in der Verdeutschung v. Hornbostel's, die sich wie eine Originalschrift liest, an den Anfang des Bandes und also des ganzen Werkes gestellt. Sie besteht in der Hauptsache aus Messungen von Instrumentalleitern der wichtigsten Völker des Orients, die Ellis, unterstützt von seinem Mitarbeiter A. J. Hipkins, dem Verfasser der ausgezeichneten Studie „Dorian and Phrygian" (SIMG. IV), mit musterhafter Sorgfalt durchgeführt und zu nüchtern abgewogenen Schlußfolgerungen verwertet hat. Wenn Ellis zu dem Ergebnis kommt, es gebe „nicht nur eine, nicht nur eine „natürliche", ja nicht einmal bloß eine Leiter, die notwendig auf den Gesetzen des Klangbaus beruht, die Helmholtz so schön ausgearbeitet hat — sondern sehr verschiedene, sehr künstliche, sehr eigenwillige", so drückt er hiermit den Gegensatz seiner vorurteilsfreien, aus der Erfahrung gewonnenen Anschauung zu weit verbreiteten vorgefaßten Meinungen und ohne Prüfung hingenommenen Lehren aus, und wir schulden ihm Dank, daß er den damals — seine Schrift erschien 1885 — und leider auch jetzt noch grassierenden theoretischen Konstruktionen und Dogmen über Intervalle und Skalen als erster durch die Kraft zahlreicher Belege entgegenwirkte.

Bildet die Abhandlung von Ellis eine sichere Grundlage für die Erforschung fremder Leiternsysteme, so ist in den Untersuchungen von Stumpf, Abraham und v. Hornbostel die Musik selbst Hauptgegenstand und wird durch melodische und rhythmische Analysen erläutert. Es muß als ein besonders glücklicher Umstand für die Entwicklung der jungen Wissenschaft erachtet werden, daß ein Forscher wie Stumpf, mit der subtilen Methodik des Psychologen und dem empfindlichen Ohr des Musikers, sich von Anfang an in ihren Dienst stellte. Gleich in seiner ersten Arbeit auf diesem Gebiet, den „Liedern der Bellakula-Indianer", spricht Stumpf mit aller Entschiedenheit die Anforderungen aus, die an derartige Untersuchungen zu stellen sind. „Was in diesem Gebiet gegenwärtig am meisten Not tut", sagt er, „sind Monographien, unabhängig von jeder Theorie, aber mit um so größerer Gewissenhaftigkeit der tatsächlichen Schilderung"; und er gibt eine lebendige Darstellung der Schwierigkeiten, die ein an europäischer Musik erzogenes Gehör zu überwinden hat, um die notwendige Umstellung zu vollziehen und brauchbare Notierungen, „gleichsam phonographische Nachbildungen des Gehörten", zu ermöglichen. Dem Hinweis auf die Fixierung exotischer Musik durch den Phonographen ist die Verwirklichung bald gefolgt, und Stumpf machte sich diese Technik, die für die vergleichende Musikwissenschaft entscheidende Bedeutung erlangen sollte, als einer der ersten zunutze. In seiner groß angelegten Untersuchung über „Tonsystem und Musik der Siamesen" hat er sich des Phonographen ausgiebig bedient.

Von wesentlicher Bedeutung für die Forschung wurde Stumpf's Gründung des Berliner Programmarchiv; diese Sammlung wuchs unter der Leitung Prof. v. Hornbostel's bis zu 10000 Aufnahmen von Musikproben der verschiedensten Völkerstämme an. „Der Wert dieser Aufnahmen steigt", wie die Herausgeber in der Einführung mit Recht betonen, „in dem Maße, als die exotische Musik an Ort und Stelle durch europäische verdrängt wird, und als die Naturvölker selbst dahinschwinden". Andrerseits hat Stumpf auch die Grenzen, die der fruchtbringenden Verwendung dieses mechanischen Hilfsmittels gezogen sind, sofort erkannt und in seinem Aufsatz „Phonographierte Indianermelodien", einer emendierten und mit Anmerkungen versehenen Wiedergabe Gilmanscher Notierungen, hervorgehoben. In Anbetracht der eventuellen Irrtümer auf Seiten der Vortragenden, sowie sonstiger Zufälligkeiten bei den Aufnahmen ist eine umsichtige Kritik des phonographischen Materials erforderlich und seine Ergänzung durch erläuternde Mitteilungen, soweit sie irgend zu beschaffen sind, dringend erwünscht. So hat Stumpf in seiner Arbeit über siamesische Musik sich nicht auf die Wiedergabe von Phonogrammen beschränkt, sondern aus der Anwesenheit der siamesischen Truppe, die ihm sein Material lieferte, auch sonst eine Reihe wichtiger Erfahrungen gezogen.

Die weiteren in dem vorliegenden Sammelbande neugedruckten Aufsätze, die teilweise Abraham und v. Hornbostel, teilweise v. Hornbostel allein zum Verfasser haben, sind ebenso viele Zeugnisse für die Bedeutung des Berliner Phonogrammarchivs. Es handelt sich in ihnen einerseits um Musikstücke aus außereuropäischen Kulturgebieten, nämlich um japanische, indische, türkische und tunisisch-arabische. andererseits um die Musik primitiver Volksstämme: der Indianer aus Britisch-Kolumbia, der Bewohner von Süd-Neu-Mecklenburg und der Kubu auf Sumatra. Im Wesen der Sache liegt

es, daß die auf Naturvölker bezüglichen Abhandlungen sich vorwiegend an das Tatsachenmaterial halten und auf die kritische Untersuchung von Instrumenten und Phonogrammen beschränken, während die Arbeiten über Kulturvölker, namentlich über die japanische und indische Musik, auch die Musiktheorie in diesen Ländern berücksichtigen. Durchweg aber finden wir in ihnen wertvolle methodologische Erfahrungen, sowie Beobachtungen, die nicht minder der ethnologischen als der musikwissenschaftlichen Forschung zugute kommen; außerdem enthalten sie umfangreiche Literaturnachweise. Der Text ist bei dem Wiederabdruck unverändert geblieben, da den Herausgebern daran gelegen war, „vor den Augen des Lesers zugleich ein Bild der Entwicklung der jungen Wissenschaft erstehen zu lassen, soweit sie sich eben in diesen Arbeiten vollzogen hat". Doch haben sie in Form von Anmerkungen berichtigende und erweiternde Zusätze beigegeben, sodaß der Leser, der sich mit den hier erörterten Einzelgebieten näher beschäftigen will, sich überall dem neuesten Stand der Forschung gegenübersieht. Bezüglich der Arbeit über türkische Melodien wäre hinzuzufügen, daß das mitgeteilte Material aus ländlichen anatolischen Liedern (5, 7, 11, 12, 17), ferner aus städtischen Volksliedern aus Konstantinopel und Anatolien (Smyrna) und schließlich aus Gassenhauern (1—4, 6, 10, 16) besteht, wie sie in Konstantinopel von den Variététheatern aus Jahr für Jahr neu in Umlauf gesetzt werden. Von den beiden Gesängen in freiem Rhythmus ist der eine, Nr. 15, ein Ghazel aus Konstantinopel, der andere, Nr. 12, ein Beispiel einer unter Bauern und Hirten verbreiteten Form, die Kajabaši (— Felsspitze) genannt wird. Diese Mitteilung verdanke ich türkischen Berufsmusikern aus Konstantinopel.

Der reiche Gehalt dieses ersten Sammelbandes und die großzügige Anlage, die das Vorwort der Herausgeber verheißt, berechtigen zu der Erwartung, daß hier ein Organ im Werden ist, aus dem die vergleichende Musikwissenschaft dauernden Gewinn wird ziehen können. Die vorzügliche buchtechnische Ausführung des textlichen Teiles ebenso wie der Bildtafeln ist der Bedeutung des Werkes würdig. Dr. Robert Lachmann.

Volksvereins-Verlag, München-Gladbach.

Musik im Haus: Heft 11. Aus der Dachstube. Träumereien für 2 Violinen von Gottfried Rüdinger op. 3. — Heft 13. Puck. Ein erotischer Guckkasten für Klavier von Gottfried Rüdinger op. 38. — Heft 14. Das Brünnele. Deutsche Volkslieder für gemischten Chor, gesetzt von Joh. Hatzfeld. Erster Teil. — Heft 15. Gesangsszene für 2 Violinen und Klavier von Adolf Pfanner op. 10. — Heft 17. Jubilate Deo. Geistliche Frauenchöre aus der klassischen Zeit der Vokalpolyphonie, bearbeitet und herausgegeben von Gustav Schauerte. — Heft 20, 1—3. Rheinische Tage. Drei Folgen Kammerstücke für Klavier von Heinrich Lemacher. Werk 18.

Den früher besprochenen Heften reiht sich hier ein neues, interessantes Material an. Die Tendenz, gute Hausmusik zu schaffen, ist überall gewahrt. Das Streben nach Mannigfaltigkeit ist deutlich erkennbar; Altes und Neues, Volkstümliches und reine Kunstmusik stehen neben einander. Selbst vor dem Nigger song schreckt Rüdinger nicht zurück, dessen Vielseitigkeit zu bewundern ist. Hatzfeld's Volkslieder zeigen manchen originellen Zug und werden sicher auf Gefallen stoßen. Schauerte's Sammlung spricht zu dem gebildeten Musiker. Sein Bestreben, diese Sätze von Hasler, Aichinger, Croce, Palestrina, Lasso, Vittoria, Handl in weiteren Kreisen heimisch zu machen, verdient Dank. Pfanner's Gesangsszene ist gut gearbeitet. Reizvoll sind die Klavierstücke Lemacher's; melodischer Sinn paart sich mit gutem Verständnis für neuzeitlichen Klang. J. W.

Gustav Bosse, Regensburg.

Almanach der „Deutschen Musikbücherei" auf das Jahr 1923. Herausgegeben von Gustav Bosse. 1923. 250 S. 8° mit vielen Abbildungen.

Wieder steht der Almanach unter dem künstlerischen Zeichen Hans Wildermann's. Neben seinen bekannten Monatsbildern fesselt ein Zyklus altdeutscher Minnelieder, die in Wilhelm Matthießen einen sinnigen Ausdeuter gefunden haben, fesselt seine bedeutende Bühnenkunst, die ihn für Gluck's Opern wie für das nachwagnerische Musikdrama Bühnenbilder packender Größe schaffen läßt. Das nachwagnerische Musikdrama gewinnt überhaupt für den Band Bedeutung. Einer Anregung Paul Marsop's folgend tragen in Anknüpfung an R. Wagner's Aufsatz „Über die Anwendung der Musik auf das Drama" Männer wie Steinitzer, Specht, Hehemann, Ehlers, Thari, Holl und Wildermann manchen klugen Gedanken bei. Daneben aber noch welch überreicher Inhalt. Bald klingt die Musik in Versen von Walther von der Vogelweide, Hebbel oder Peter Cornelius, bald in einer Fantasie zur Neu-

aufführung von E. T. A. Hoffmann's „Undine" oder in einem Gruß an Reger zu seinem 50. Geburtstag, einem unbekannten Brief R. Wagners, einer Novelle oder einer Cäcilien-Legende von Heinrich von Kleist. Der Band wird mit Recht wieder viele Freunde finden. J. W.

Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien.

Schlosser, Julius, Unsere Musikinstrumente. Eine Einführung in ihre Geschichte. 1922, 80 S. 8° m. 78 Abb. auf 24 Tafeln.

Schlosser, der hochverdiente Begründer des Wiener Instrumentenmuseums, hat mit dieser Einführung zum ersten Male einen, ich möchte sagen geistesgeschichtlichen Überblick über die Entwicklung der europäischen Tonwerkzeuge gegeben, der, frei von technischen Einzelheiten, die Augen auf das Wesentliche richtet und dieses Wesentliche durch glückliche Hinweise auf kulturgeschichtliche, bildnerische, kunstgewerbliche und literarische Dinge lebendig gestaltet. Die Gewichtigkeit der wissenschaftlichen Grundlegung und der Geschmack der Darstellung bedürfen bei einem Buche Schlosser's keiner Hervorhebung. In einem einzigen Punkte freilich ist der Berichterstatter grundsätzlich andrer Meinung: die Musik hat niemals gesetzmäßig den andern Künsten „nachgehinkt". Die sehr eigenartigen Gesetze des Miteinander der Künste, die für die allgemeine vergleichende Kunstgeschichte von höchster Bedeutung sind, müssen erst noch untersucht werden. Binnen kurzem hoffe ich Forschungen zu diesem Kapitel vorlegen zu können. Sachs.

Universal-Edition, Wien.
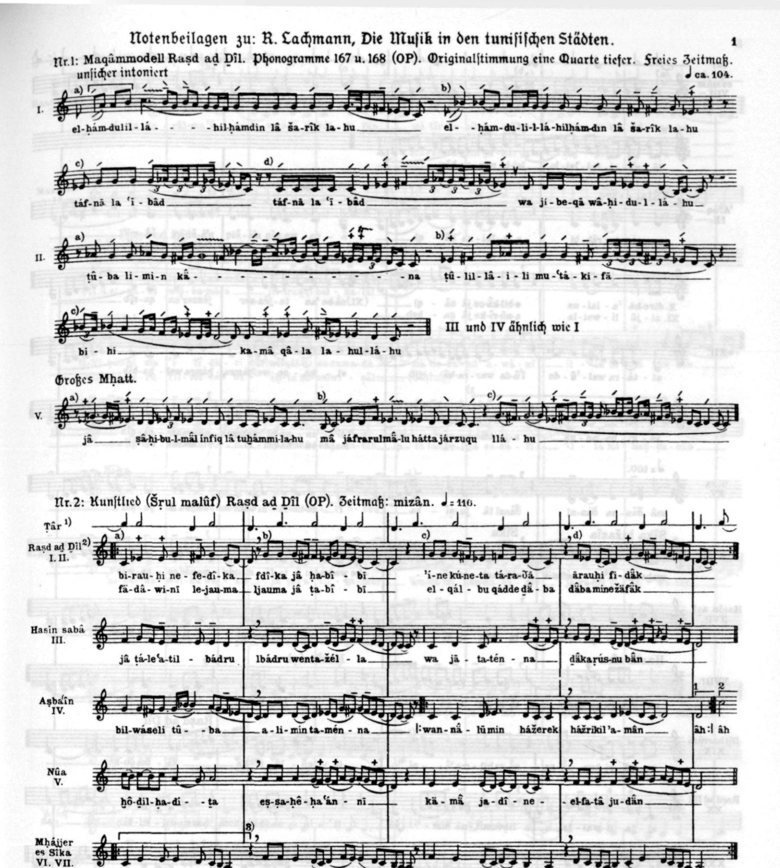
Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Guido Adler. XXIX. Jhrg. 57. Band: Claudio Monteverdi, Il Ritorno d'Ulisse in patria. Die Heimkehr des Odysseus. Mit deutscher Übersetzung und ausgesetztem Basso continuo. Bearbeitet von Robert Haas. II und 131 S. 4°. — XXIX. Jahrg., 2. Teil. Band 58: Gottlieb Muffat, Zwölf Toccaten und 72 Versetl für Orgel und Klavier. Herausgegeben von Guido Adler. VII u. 36 Seiten. 4°. — Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Neuntes Heft: Robert Haas, Zur Neuausgabe von Claudio Monteverdis „Il Ritorno d'Ulisse in patria". — Albert Smyers, Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543—1619 (4. Schlußteil).

Mit ungebrochener Kraft setzen die österreichischen Denkmäler unter Guido Adler's Leitung ihre Tätigkeit fort. Dieses Mal gilt ihre Arbeit in erster Linie einem der bedeutendsten dramatischen Musiker Italiens, Claudio Monteverdi. Nachdem von seinen erhaltenen Opern „Orfeo" als erste dramatische Arbeit und die „Incoronazione di Poppea" als reifste Frucht des Alters durch Neudruck erschlossen worden sind, wird hier die andere erhaltene Spätarbeit „Il ritorno d'Ulisse in patria", bei der M.'s Verfasserschaft stark umstritten worden ist, vorgelegt. Der Herausgeber Robert Haas führt in den „Studien" den Beweis, daß sie wirklich dem großen Venetianer Meister zugehört. Finden sich doch unter anderm inhaltliche Berührungspunkte mit der „Incoronazione". Klar zeigt Haas den Zusammenhang des ursprünglichen fünfaktigen Bodoardo'schen Librettos mit der dreiaktigen Wiener Umarbeitung. Seine Neuausgabe ist beachtenswert; als Bearbeiter des Continuo war er vor keine kleine Aufgabe gestellt, hat sich aber ihrer mit Geschick entledigt. Bewußt kommt er darin der Moderne entgegen, läuft dadurch aber auch dann und wann Gefahr, aus dem Stile herauszufallen. Die Uebersetzung des Textes ist frei, berücksichtigt indes geschickt den Ausdruck malerischer Figuren. Der Druck ist nicht immer ganz einwandfrei; ein paar Fehler seien schnell verbessert: Seite 17 letzter Takt Oberstimme Note 3 punktierte Ganze — S. 29 Sinfonia Cembalo Takt 1: der Rhythmus der ersten 3 Klänge ist falsch ♩♫ — S. 31 vorletzte Zeile ist Greco zu lesen — S. 44 Szene 12 Takt 6 Oberstimme Note 3 brevis — In der Studie ist S. 22 stilo und S. 26/27 incorronazione zu verbessern.
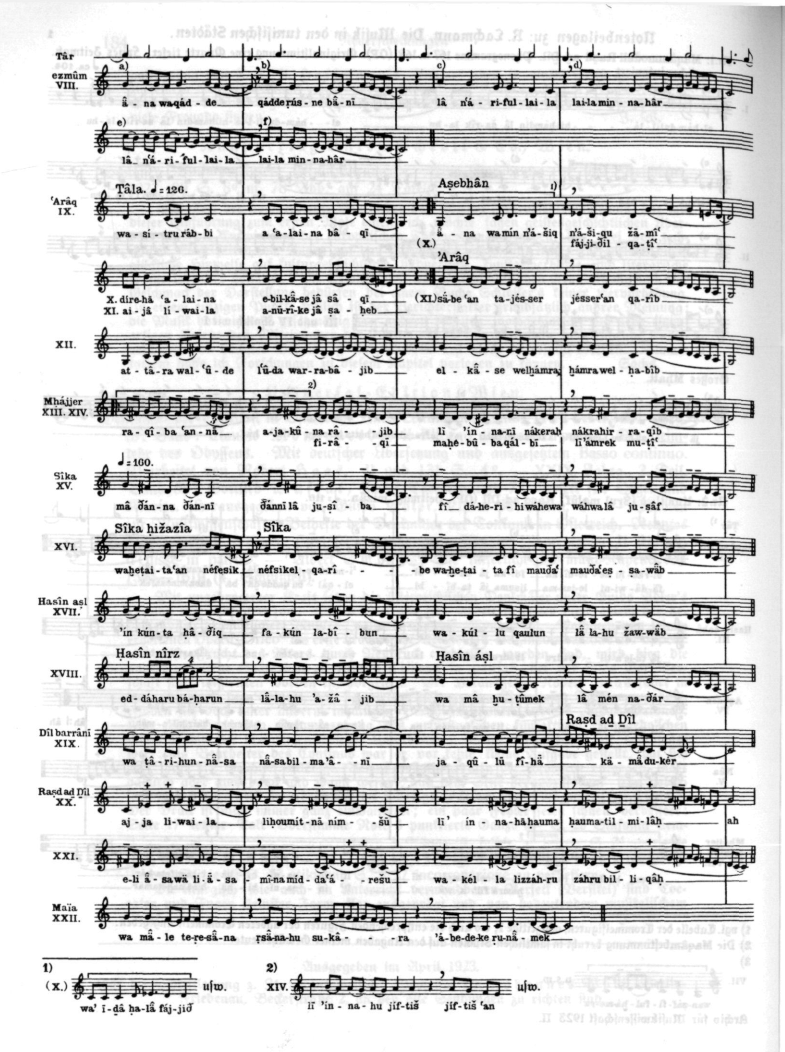
Die liturgisch wie auch im Unterricht verwendbaren Versetl (Versikel) sind Toccaten und Fugen kleinster Form, klar ausgeprägt und von bedeutendem musikalischem Reize. J. W.

Ausgegeben im April 1923.
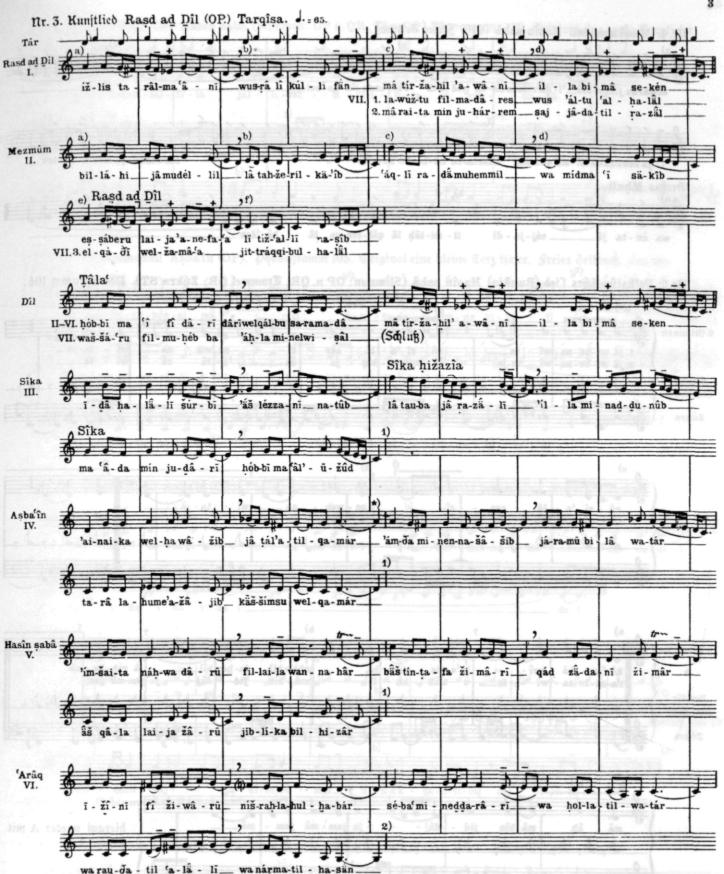
Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich: Professor Dr. Johannes Wolf, Berlin-Friedenau, Beckerstraße 2, an den alle Sendungen zu richten sind.



1) vgl. Tabelle der Trommelfiguren, achtzeitige I, wo auch die entsprechenden Figuren der anderen Trommeln angegeben.
2) Die Maqâmbestimmung beruht in sämtlichen Stücken auf den Angaben meiner Gewährsleute.
3) VII. wan-sáf-fi-ful-ḥá-me-ra u.s.w.
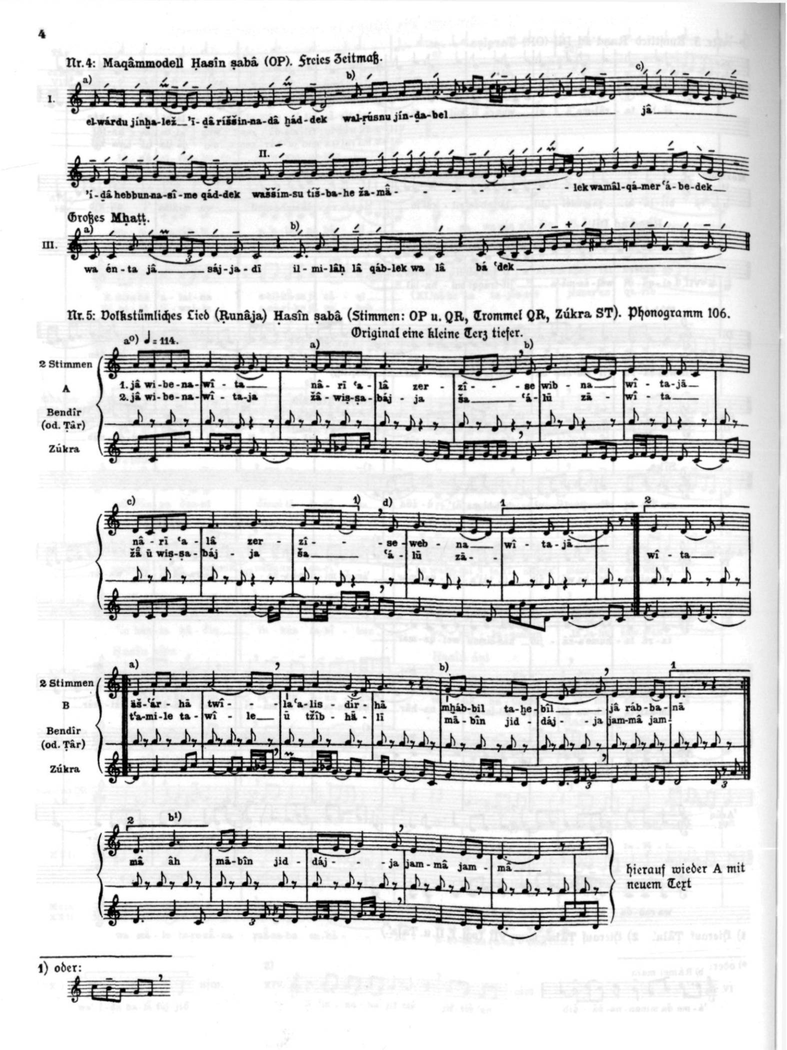


Târ ezmûm VIII.
â - na waqád - de qádde ṛús - ne bâ - nī lâ n'á - ri-ful - lai - la lai-la min - na-hâr
lâ n'á - ri - ful - lai - la lai-la min - na-hâr
Tâla. ♩= 126.
'Arâq IX.
wa - sí - tru ráb - bi a 'a - lai - na bâ - qī
Aṣebhân
(X.) â - na wamin n'á-šiq n'á-ši-qu ža-mi' fáj-ji-ḏil - qa-ṭí'
X. díre-hâ 'a - lai - na e-bil-kâ-se jâ sâ - qī
XI. ai - jâ lí - wai - la a-nū-rī-ke jâ ṣa - heb
'Arâq
(XI.) sä-be 'an ta-jés-ser jésser'an qa-rîb
XII.
at - tâ - ra wal - 'û - de lû-da war-ra-bâ - jib el - kâ - se welḥamra; ḥamra wel - ḥa-bîb
Mhájjer XIII. XIV.
ra - qî - ba 'an - nâ a - ja - kû - na râ - jib fi-râ - qī lī 'ín - na-nī nákerah nákrahir - ra-qîb maḥê-bû - ba qál - bī lī'ámrek mu-ṭī'
♩= 160.
Sîka XV.
mâ ḏán-na ḏán-nī ḏánnī lâ ju-ṣî - ba fī dá-he-ri hiwáhewa wáhwa lâ ju-ṣâf
Sîka ḥižazîa
Sîka
XVI.
waheṭai - ta'an néfesik néfsikel - qa-rî - be wa-he-ṭai - ta fî mauḍa' mauḍa'es - sa-wâb
Hasîn asl XVII.
'in kún-ta hâ - ḏiq fa - kún la-bî - bun wa - kúl - lu qaulun lâ la-hu ẑaw-wâb
Hasîn nîrz
Hasîn áṣl
XVIII.
ed - dáharu bá-ḥarun lâ-la-hu 'a - žâ - jib wa mâ ḥu - ṭūmek lâ mén na-ḏár
Dîl barrânî XIX.
Raṣd ad Dîl
wa ṭâ - ri-hun - nâ-sa nâ-sabil - ma'â - nī ja - qû - lū fî-hâ kä - mâ du-kér
Raṣd ad Dîl XX.
aj ja li-wai-la liḥoumit-nâ ním - šū lī' ín na-hâ hauma ḥauma-til - mi-lâḥ ah
XXI.
e-li â - sa wä li-ä - sa - mi-na mid - da'á - rešu wa - kél - la lizzáh-ru záhru bil - li-qâḥ
Maïa XXII.
wa mâ - le te-re-sâ-na ṛsâ-na-hu su-kâ - ra 'á-be-de-ke ru-nâ - mek
1)
(X.)
wa' ī-dâ ḥa-lâ fáj-jiḏ usw.
2)
XIV.
lī 'in - na - hu jíf-tiš jíf-tiš 'an usw.
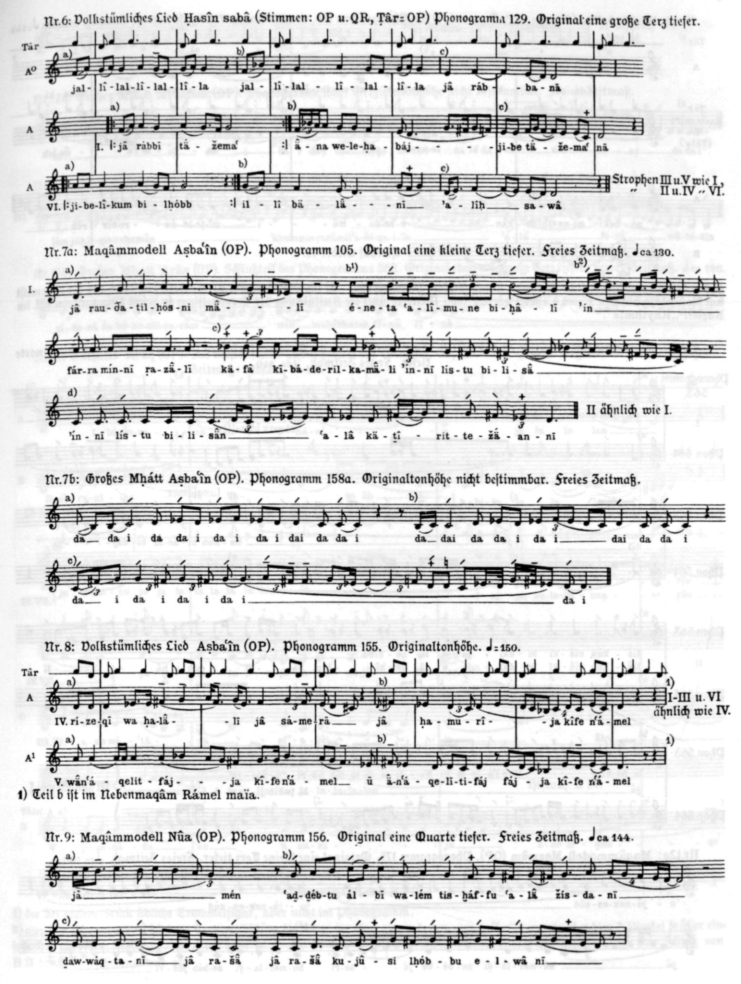


1) Hierauf Ṭâla'. 2) Hierauf Ṭâla', dann VII (vgl. I, II u. Ṭâla'.)

---

*) oder:
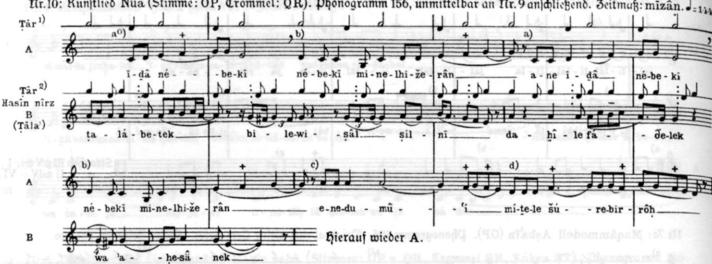

Nr. 4: Maqâmmodell Ḥasîn ṣabâ (OP). Freies Zeitmaß.
I.
el-wárdu jínha-lež__'ī-dâ ríššin-na-dâ ḫád-dek wal-ṛúsnu jín-ḍa-bel
jâ
'ī-dâ hebbun-na-sî-me qád-dek
II.
wašším-su tiš-ba-he ža-mâ-
- lek wamâl-qá-mer 'á-be-dek
Großes Mḥaṭṭ.
III.
wa én-ta jâ sáj-ja-dī il-mi-lâḥ lâ qáb-lek wa lâ bá 'dek
Nr. 5: Volkstümliches Lied (Ṛunâja) Hasîn ṣabâ (Stimmen: OP u. QR, Trommel QR, Zúkra ST). Phonogramm 106.
Original eine kleine Terz tiefer.
♩= 114.
2 Stimmen
A
Bendîr
(od. Ṭâr)
Zúkra
1. jâ wi-be-na-wî-ta nâ-rī 'a-lâ zer-zî-se wib-na wî-ta-jā
2. jâ wi-be-na-wî-ta-ja žâ-wiṣ-ṣa-bâj-ja ša 'á-lū zā-wî-ta
nâ-rī 'a-lâ zer-zî-se-web-na wî-ta-jâ
žâ ū wiṣ-ṣa-bâj-ja ša 'á-lū zâ-wî-ta
2 Stimmen
B
Bendîr
(od. Ṭâr)
Zúkra
äš-'ár-hâ twî-la'a-lis-dír-hâ mḥâb-bil ta-ḫe-bîl jâ ráb-ba-nâ
t'a-mi-le ta-wî-le ū tžīb-hâ-lī mâ-bîn jid-dáj-ja jam-mâ jam-
mâ âh mâ-bîn jid-dáj-ja jam-mâ jam-mâ
Hierauf wieder A mit neuem Text

1) oder:



Nr. 6: Volkstümliches Lied Ḥasîn sabâ (Stimmen: OP u. QR, Ṭâr = OP) Phonogramm 129. Original eine große Terz tiefer.
Ṭâr
A⁰
jal - lî - lal - lî - lal - lî - la jal - lî - lal - lî lal - lî - la jâ ráb - ba - nā
A
I. jâ rábbi tä - žema' â - na we-le-ha - báj - - - - ji-be tä - že-ma' nā
A
VI. ji-be-lî-kum bi - lḥóbb il - lî bä - lā - - nī 'a - lîḥ sa - wâ
Strophen III u. V wie I, II u. IV " VI.
Nr. 7a: Maqâmmodell Aṣba'în (OP). Phonogramm 105. Original eine kleine Terz tiefer. Freies Zeitmaß. ♩ca 130.
I.
jâ rau - ḍa - til - ḥós - ni mâ - - lî é - ne - ta 'a - lî - mu - ne bi - ḥâ - lî 'in
fár - ra mín - nī ṛa - zā - lī kä - fâ kī - bá - de - ril - ka - mâ - li 'in - nī lís - tu bi - li - sâ
'in - nī lís - tu bi - li - sân 'a - lâ kä - tî - rit - te - žā - an - nī
II ähnlich wie I.
Nr. 7b: Großes Mhátt Aṣba'în (OP). Phonogramm 158a. Originaltonhöhe nicht bestimmbar. Freies Zeitmaß.
da da i da da i da i da i dai da da i da dai da da i da i dai da da i
da i da i da i da i da i
Nr. 8: Volkstümliches Lied Aṣba'în (OP). Phonogramm 155. Originaltonhöhe. ♩= 150.
Ṭâr
A
IV. ri - ze - qi wa ha - lâ - - lî jâ sá - me - rā jâ ḥa - mu - rî - - ja kife n'á - mel
I-III u. VI ähnlich wie IV.
A¹
V. wān'á - qelit - fáj - - ja kî - fe n'á - mel ū ā - n'á - qe - lī - ti - fáj fáj - ja kî - fe n'á - mel
1) Teil b ist im Nebenmaqâm Rámel maïa.
Nr. 9: Maqâmmodell Nûa (OP). Phonogramm 156. Original eine Quarte tiefer. Freies Zeitmaß. ♩ca 144.
jâ mén 'aḏ - ḏéb - tu ál - bī wa - lém tis - ḫáf - fu 'a - lā žís - da - nī
ḏaw - wáq - ta - nī jâ ra - šā jâ ra - šā ku - jû - si lḥób - bu e - l - wâ nī

Nr. 10: Kunstlied Nûa (Stimme: OP, Trommel: QR). Phonogramm 156, unmittelbar an Nr. 9 anschließend. Zeitmaß: mizân. ♩ = 144.



1) Die bei diesem Stück übliche Târfigur, jedoch nicht im Phonogramm. 2) im Phonogramm verwendete Târfigur, von der aber meist nur die Schläge auf dem 2. und 4. Achtel hörbar sind. Weiteres über die Ausführung der Trommelfigur in diesem Phonogramm vgl. im Kapitel „Rhythmik".

Nr. 11: Maqâmmodell Mḥájjer es-Sîka (OP). Zwei Ausführungen. Original (in beiden Phonogrammen) etwa eine Quarte tiefer. Freies Zeitmaß. ♩ ca. 140.

Phonogramm 563. I.
da - kân ḥób-bī ḥṣī - mi jâ

etwas schneller

Phon. 564.

langsamer

Phon. 563.
'ain lîl jâ liš - kûn ni - še-ki bi - dâj - - ja

Phon. 564.

Phon. 563. II.
liš - kûn níš - kī bi - dâj - ja û lâ ḥe bîb
liš - kûn níš - kī bi - dâj - ja û lâ ḥe bî - - bin j'á - li - mib - hâ - - - lī

Phon. 564.
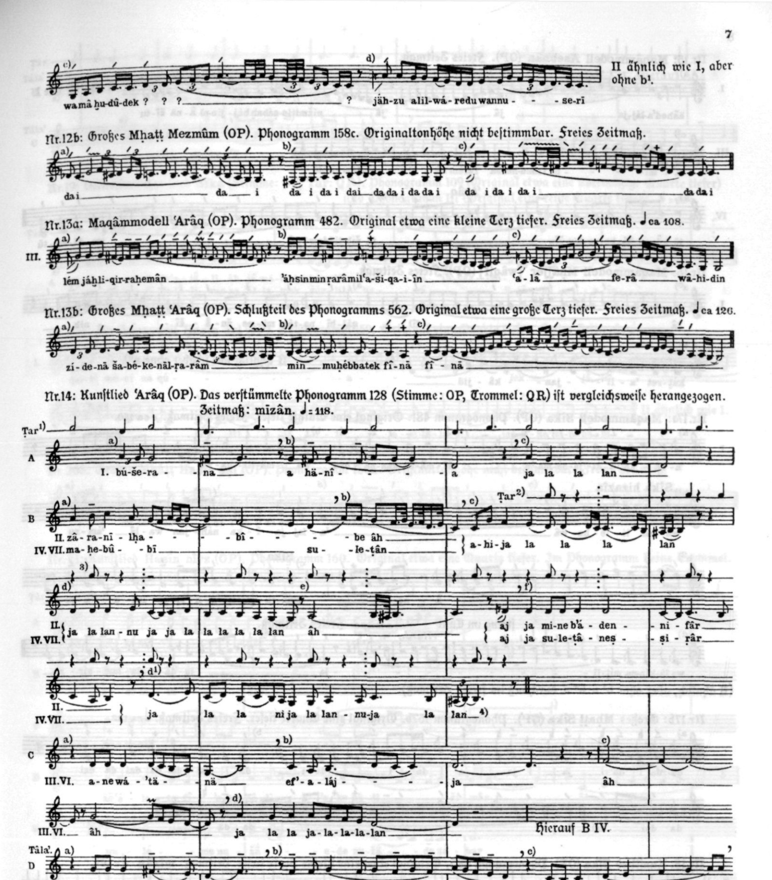
Phon. 563.
lâ ḥe-bî - - bin j'á-le-m bi-hâ - lī ū lâ ṭe-bîb jíb-rī ū-žáj - ja
jâ lâ ṭe-bîb jí-be-rī ū-žáj - ja

III ähnlich wie I

Phon. 564.
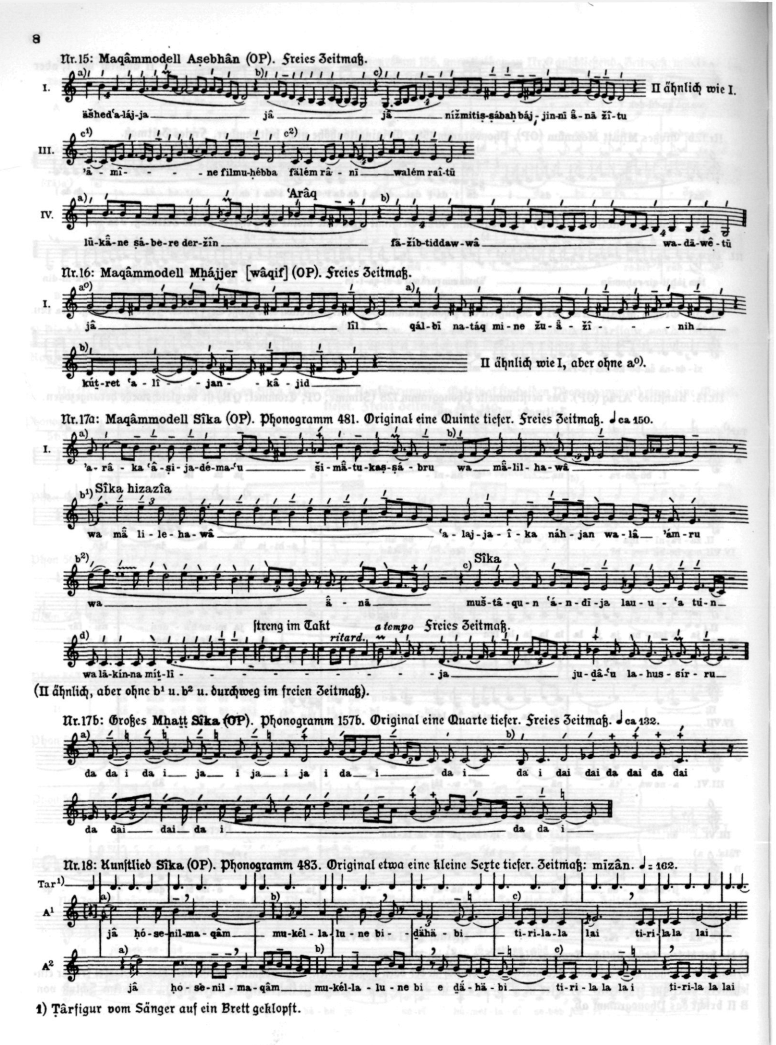
Nr. 12a: Maqâmmodell Mezmûm (OP). Phonogramm 175. Original eine kleine Terz tiefer. Freies Zeitmaß. ♩ ca 100.
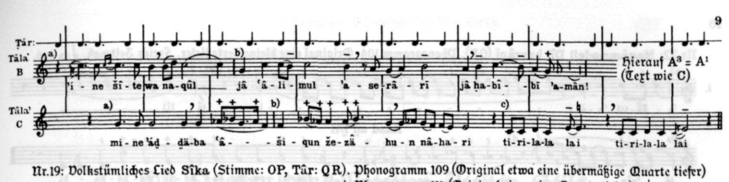
I.
'u - jû-nek-es-sûd 'u - jû-nek-es-sûd
jâ hú-mel-la-dī se-be-be jú - se-rī hú-mel-la-dī se-béb jús-rī



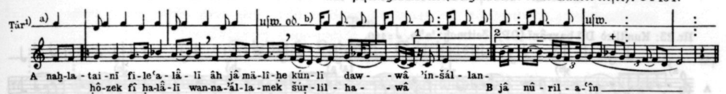
1) die bei diesem Stück übliche Trommelfigur, aber nicht im Phonogramm.

2) aus dem Phonogramm hörbare Trommelschläge, die sich zu der oben angegebenen, ungewöhnlicherweise aber hier 2 Viertel früher einsetzenden Ṭârfigur ergänzen. 3) Hier ist ♩. ♪ ♪ ♩ ♩ in ♩. ♪. ♪ ♪ ♪ verwandelt (sehr beliebte Variation). 4) Am Schluß von B II bricht das Phonogramm ab.


Nr.15: Maqâmmodell Asebhân (OP). Freies Zeitmaß.
I.
ăšhed'a-láj-ja jâ jâ nĭžmitiṣ-ṣabaḥ báj - jin-nĭ â - nā žī-tu
II ähnlich wie I.
III.
'â - mî - ne fîlmu-ḥébba fälém râ - nī walém raî-tū
IV.
'Arâq
lū-kâ-ne ṣa-be-re der-žīn fâ-žib-tiddaw-wâ wa-dā-wê-tū
Nr.16: Maqâmmodell Mḥájjer [wâqif] (OP). Freies Zeitmaß.
I.
jâ lîl qál-bī na-táq mi-ne žu-â - žī - nih
kúṭ-ret 'a - lī - jan - kâ - jid
II ähnlich wie I, aber ohne a⁰).
Nr.17a: Maqâmmodell Sîka (OP). Phonogramm 481. Original eine Quinte tiefer. Freies Zeitmaß. ♩ca 150.
I.
'a- râ - ka 'â - ṣi - ja-dé-ma-'u ši - mâ - tu-kaṣ-ṣá - bru wa mâ-lil - ha - wâ
Sîka hizazîa
wa mâ li - le - ha - wâ 'a - laj - ja - î - ka náh - jan wa - lâ 'ám-ru
Sîka
wa â - nā muš-tâ - qu - n 'á - n - dī - ja lau - u - 'a tu-n
streng im Takt
a tempo
Freies Zeitmaß.
ritard.
wa lā-kin-na mít-lī - ja ju-dâ-'u la-hus-sir-ru
(II ähnlich, aber ohne b¹ u. b² u. durchweg im freien Zeitmaß).
Nr.17b: Großes Mhatt Sîka (OP). Phonogramm 157b. Original eine Quarte tiefer. Freies Zeitmaß. ♩ca 132.
da da i da i ja i ja i ja i da i da i da i dai dai da dai da dai
da dai dai da i da da i
Nr.18: Kunstlied Sîka (OP). Phonogramm 483. Original etwa eine kleine Sexte tiefer. Zeitmaß: mīzân. ♩= 162.
Tar¹)
A¹
jâ ḥó-se-nil-ma-qâm mu-kél-la-lu-ne bi - dähä - bi ti-ri-la-la lai ti-ri-la la lai
A²
jâ ḥo-sè-nil-ma-qâm mu-kél-la-lu-ne bi e dâ-hä-bi ti-ri-la la la i ti-ri-la la lai
1) Ṭârfigur vom Sänger auf ein Brett geklopft.
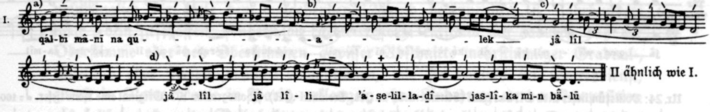


Nr. 19: Volkstümliches Lied Sîka (Stimme: OP, Târ: QR). Phonogramm 109 (Original etwa eine übermäßige Quarte tiefer) und Phonogramm 111 (Original eine reine Quarte tiefer). ♩= 104.

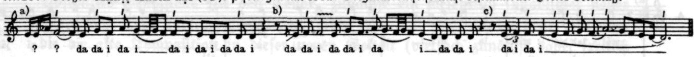


1) Im Phonogramm Târfigur b.
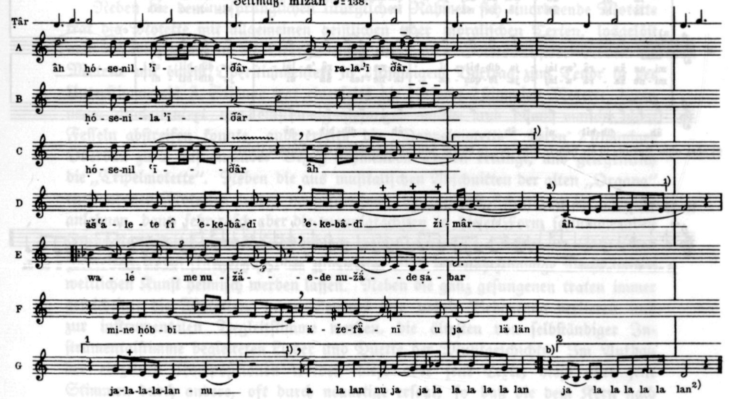
Nr. 20a: Maqâmmodell Hasîn áṣl (OP). Phonogramm 159. Original eine Quarte tiefer. Freies Zeitmaß. ♩ ca 140.



Nr. 20b: Großes Mhátt Hasîn áṣl (OP). Phonogramm 158a. Originaltonhöhe nicht bestimmbar. Freies Zeitmaß.



Nr. 21: Kunstlied Hasîn nîrz (OP). Phonogramm 160. Original etwa eine Quarte tiefer. Im Phonogramm keine Trommel. Zeitmaß: mîzan ♩= 138.



1) fehlt im Phonogramm.
2) Phonogramm endet hier. Es folgt eine zweite Textstrophe auf dieselbe Melodie.

Nr.22: Maqâmmodell Dîl barrânî (OP). Phonogramm 104. Original eine kleine Sexte tiefer. Freies Zeitmaß. ♩ ca 140.

I. 'a - šâ-til-'a - šî - - - - - - - - - - - - ja jâ lîl

Rasd ad Dîl

jâ 'aîn jâ tu - fak-kî - re - tu 'â - he - lî wa - he - bâ - bî

Nr.23: Kunstlied Dîl barrânî (OP) Zeitmaß: 'a'ib. ♩= 140.

Târ

A jâ 'a - zî - zil-hó-se-ne ré - fe-qan bid - de-lîl min bi-sai - fîl-lá-ha-ðî sí-le-hu'an-nî qa - tîl

Târ
Tâla'

B jâ qaw-wâ - mil-bâ - ni ké - me'án-nî ta-mîl rád-du-ka er-rah-mâ-ni-li - rád-del-ža-mîl

Nr.24: Volkstümliches Lied Dîl barrânî (Stimmen: OP u. QR; Trommel = QR). Phonogramm 103. Original eine None tiefer. ♩= 160.

Târ

A wól - lah bis - mil - lá - hi 'áw-wel be-dáj - ja - n - qûl / ťá-fu 'a-láj - ja jâ wól-lah bis - mil - hâ - li - qî jâl -
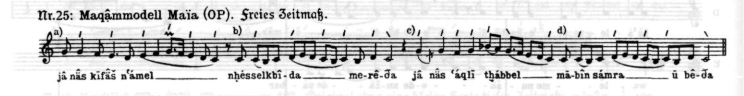
- lá - hi 'áw - wel be - dáj - ja - n - qûl al - láh-al - láh
- lâ - hi âh jâ zä - mâ - nî âh al - láh - al - láh

B mi - ne ža - râ 'a - láj - ja dib-bíl - nî mi - ne ža - râ 'a - láj - - ja dib-bil - nî
mi - ne ža - râ 'a - láj - ja le - qúṣ - ṣa tá - he - teš - šâ - šî - - ja dib-bil - nî âh

âh dib-bíl - nî âh âh dib-bíl - nî

1) oder ohne Sprung in die höhere Oktave: in diesem Fall Strophenschluß eine Oktave tiefer.

Nr.25: Maqâmmodell Maïa (OP). Freies Zeitmaß.



Die Quellen der Motetten ältesten Stils

Von

Friedrich Ludwig, Göttingen

Keine musikalische Form der gesamten Musikgeschichte hat ein wechselvolleres Schicksal gehabt als die Motette in ihrem ältesten Entwicklungsstadium. Wie bekannt, ist die musikalische Substanz der ältesten Motetten nicht ursprünglich für diese dem ausgehenden 12. und beginnenden 13. Jahrhundert neue Form geschaffen; sondern die Motettenform entstand nur dadurch, daß der Oberstimme oder den Oberstimmen gewisser Abschnitte mehrstimmiger Gradual-, Alleluja- oder Responsorium-Kompositionen, wie sie damals im Gottesdienst, zuerst in Notre Dame in Paris, erklangen, ohne Änderung an der Komposition als solcher und unter Beibehaltung des ursprünglichen liturgischen Textes dieses Abschnitts wenigstens für den Tenor, zunächst ein wesentlich syllabischer neuer lateinischer Text untergelegt wurde. Aber sehr bald zeigt sich die neue Wirkung, die die alte Komposition in dieser neuen Gestalt (vielfach zunächst dabei freilich um eine weitere Oberstimme erweitert) nun ausübte, von den weittragendsten Folgen begleitet.

Neben die dem ursprünglichen liturgischen Rahmen sich einordnende Motette trat die Motette mit allgemeinen geistlichen oder moralischen Texten, losgelöst von der Einfügung in die Liturgie eines bestimmten Gottesdienstes. Neben die Motette mit einem Oberstimmentext in 2stimmigem Vortrag zum Tenor in der Unterstimme als 3. Stimme trat einerseits die einfache 2stimmige Motette, deren neuer Motettentext nur einstimmig gesungen wurde und damit manche alten Fesseln abstreifen konnte, andererseits die „Doppelmotette", deren 2stimmiger Oberbau zu 2 auf einander Bezug nehmenden Texten erklingt, und gelegentlich die „Tripelmotette". Neben die aus musikalischen Abschnitten der alten „Organa" entstandenen Motetten traten neugeschaffene, die zunächst sich eng an ihr Vorbild anlehnen, dann sehr rasch aber die mannigfachsten in dieser Form schlummernden Entwicklungskeime immer selbständiger weiter entfalten. Neben die lateinischen Motetten traten französische, die zum ersten Mal die mehrstimmige Musik in der weltlichen Kunst heimisch werden lassen. Neben die ganz gesungenen traten immer gewichtiger die Motetten, deren Tenores ihre vokale Bedeutung verlieren und zur instrumentalen Begleitstimme werden, die ältesten von selbständiger Instrumentalstimme begleiteten Lieder und Duette der Musikgeschichte. Im Aufbau der einzelnen Kompositionen werden diese oder jene Texte, diese oder jene Stimmen durch andere, oft durch neuartige ersetzt, so daß die dem Kern nach gleiche Komposition in den mannigfachsten Gestalten erscheinen kann (so sind

bei einer Et gaudebit-Motette, [315 ff.] in meinem Repertorium [1]), außer der in 2 Handschriften überlieferten organalen Urform nicht weniger als 7 verschiedene Motettengestalten nachweisbar, in 10 Handschriften außer den Schriftsteller-Citaten und der Aufnahme des Textes [317] O quam sancta in ein Franziskaner-Missal von 1478 [2]) überliefert). [3]) Neben organische Gestaltungen traten dabei mancherlei Seltsamkeiten, deren befriedigende Erklärung nicht immer leicht ist und vielfach wohl nur darin bestehen kann, in ihnen Versuche zu kühneren Neugestaltungen zu sehen, die in manchem noch unfrei, sich noch nicht genug vom Alten zu lösen wagen und zu viel vom Alten noch beibehalten.

Alle diese musikalischen Beziehungen im einzelnen zu verfolgen ist eine reizvolle Aufgabe, die Dank der Erhaltung einer reichen Fülle von Handschriften in großem Umfang gelöst werden kann, wenn auch aus ihnen freilich bisher nur verhältnismäßig wenig veröffentlicht ist und wenn auch diese musikalische Quellengruppe zum großen Teil von der musikgeschichtlichen Forschung bisher erst nur wenig beachtet wurde. Im 1. Halbband des 1. Bandes meines „Repertorium Organorum recentioris et Motetorum vetustissimi stili" (1910) beschrieb ich die erste Hälfte dieser Handschriftengruppe, diejenigen Handschriften, die ihr Repertoire in der sogenannten „Quadrat-Notation" aufzeichnen, in der die verschiedenen rhythmischen Werte noch nicht durch Verschiedenheit der Notenformen ausgedrückt sind. Einer kurzen Übersicht über die hier beschriebenen Quellen und ihre willkommene Vermehrung durch einige seither neu bekannt gewordene lasse ich im folgenden eine gedrängte Beschreibung der 2. Gruppe dieser Quellen folgen, der in Mensural-Notation aufgezeichneten und der sich an diese anschließenden späteren unmensuriert geschriebenen, unter denen sich eine größere Anzahl bisher ganz unbeachtet gebliebener Handschriften befindet.

Den Anfang [4]) bilden die zunächst nur erst sehr spärlichen, sämtlich der Liturgie sich einfügenden Motetten in der inhaltlich ältesten „Notre Dame-Hand-

---

[1]) Vgl. Rep. 1, 1, 116; im 2. Band, der ein vollständiges musikalisches Anfangs-Verzeichnis der systematisch nach den Tenores geordneten Organa und Motetten, soweit sie im 1. Band behandelt sind, giebt und dessen größter Teil seit langer Zeit gedruckt bezw. gestochen ist, vor Beendigung des Drucks aber nicht ausgegeben werden kann, S. 40 und 43.

[2]) Novara, Kap.-Bibl. 41; im Rep. noch nicht genannt; vgl. Analecta hymnica medii aevi 42, 1903, 71, wo der Text sehr entstellt gedruckt ist.

[3]) Aus zahlreichen ähnlichen Beispielen seien hier weiter genannt: die Johanne-Motette [379 ff.] (vgl. l. c. 115; 2, 48 f.) und die Nostrum-Motette [218 ff.] (vgl. l. c. 194; 2, 30 und 33) mit je 5 Motettengestalten in 7 bezw. 8 Handschriften außer den Urformen und den Citaten, die Agmina-Motette [532 ff.] (vgl. l. c. 107; 2, 78 ff.) mit 7 Formen in 8 Handschriften außer der Überlieferung in melismatischer Form und den Citaten und die Flos filius ejus-Motette [647 ff.] (vgl. l. c. 115 f.) sogar mit 8 Motettenformen in 11 Handschriften außer der organalen Urform und den Citaten.

[4]) A. Gastoué glaubt die ersten (freilich ganz vereinzelt bleibenden) Motetten bereits im Repertoire von St. Martial vom Anfang des 12. Jahrhunderts nachweisen zu können. In seinem Aufsatz: 3 Centuries of french mediaeval music (Mus. Quarterly 3, 1917, 173 ff.) spricht er von 2 Motetten in Paris B. N. lat. 3719 und 3549 (S. 175), was mir nach meiner Kenntnis dieser Handschriften auf einem Versehen zu beruhen scheint. In seinem Buch: Les Primitifs de la Musique Française [1922] S. 14 ff. erwähnt er nur eine, die aus Stirps Jesse florigeram und dem (organal behandelten) Tenor Benedicamus domino bestehen und so bereits in Paris B. N. lat. 1139 überliefert sein soll. Er veröffentlicht hier S. 15 den Anfang der beiden in der melismatischen Ausgestaltung etwas variierenden Fassungen der Melodie Stirps aus Paris B. N. lat. 1139 f. 60' (nicht f. 69) und 3549 f. 166' (nicht f. 166) als Oberstimme zum Anfangston D des Benedicamus 2. toni in fest. sol. in 1. vesp. Indes überliefert Paris lat. 3549 nur die 1stimmige Melodie Stirps, wie dieser

schrift", des inhaltlich zum Teil noch in die Zeit des Magister Leoninus zurückgehenden Codex Wolfenbüttel Helmst. 628 (**W1**[1]); l. c. S. 33 ff.; vgl. besonders S. 38). Aber schon die 2. „Notre Dame-Handschrift", Florenz Laur. pl. 29,1 (**F**), die die mehrstimmigen Organa in der Gestalt, die Magister Perotinus Magnus[2]) ihnen gab, in reichster Fülle uns überliefert, weist auch für die Motette schon ein ganz stattliches, an neuen Formen reiches Repertoire lateinischer Motetten (darunter die 3 stimmigen in der Folge ihrer liturgischen Verwendung) und die ersten noch vereinzelt bleibenden Doppelmotetten auf (l. c. S. 99—122), ein Repertoire, dessen nachhaltige Ausstrahlungen durch das ganze 13. Jahrhundert hindurch bis in das 1. Viertel des 14. Jahrhunderts hinein uns fast überall, wo die Motette überhaupt gepflegt wurde, entgegentreten. Während die nächste, leider nur in verstümmeltem Zustand erhaltene „Notre Dame-Handschrift", Madrid B. N. Hh 167 (**Ma**; S. 127—139), nur eine kleinere Auswahl lateinischer Motetten, darunter viele (wie bereits gelegentlich in F) schon nicht mehr in der originalen, sondern nur in musikalisch vereinfachter Gestalt, aufnahm, breitet die jüngste der Notre Dame-Handschriften, Wolfenbüttel Helmst. 1099 (**W2**), wiederum einen außerordentlich großen Reichtum an Motetten (die 2 stimmigen in verschiedenen alphabetischen Folgen angeordnet) und ebenso an Doppelmotetten, sowohl an lateinischen, wie jetzt auch schon an französischen vor uns aus (S. 176—222). Ganz überraschend ist besonders die Mannigfaltigkeit der Gestaltungen der weltlichen französischen Motette, deren Zusammenhänge einerseits mit der lateinischen als ihrem ersten Vorbild nirgends deutlicher hervortreten als hier (vgl. besonders S. 178 f. und 182 ff.), die andererseits aber ebenso fruchtbare musikalische Anregungen von vornherein der französischen weltlichen Kunst entnimmt und in der schlagfertigen Verwebung der z. T. volkstümlichen „Refrains" in das mehrstimmige Motettengebilde eine für diese ersten Anfänge der französischen Motette ganz erstaunliche Meisterschaft zeigt (vgl. z. B. S. 205, 210 und 219).

Aus mancherlei Gründen noch älter als diese französische Motetten-Sammlung erschien mir ein Repertoire, von dem mir damals nur die geringen Fragmente München St.-B. mus. 4775 (früher gallo-rom. 42 signiert; **Mü A**), 2 Doppel-

---

weihnachtliche Benedicamus-Tropus auch in anderen von Gastoué hier nicht genannten Handschriften wiederkehrt (z. B. in Engelberg 102 s. 12. f. 12 mit Neumen und im Codex Prag Un.-Bibl. XII E 15 a s. 14. [nicht XII E 15, wie G. M. Dreves, Anal. hy. 1, 24 angiebt; vgl. ib. S. 165], der zahlreiche Benedicamus und Benedicamus-Tropen mit den Melodien in deutschen Neumen enthält; vgl. zur Lit. ferner U. Chevalier, Rep. hymn. Bd. 2 und 5, Nr. 19516); und nichts deutet in diesen Handschriften darauf, daß mit der Melodie Stirps eine liturgische Benedicamus-Melodie als Tenor verbunden werden soll. Ist dieses in der ältesten eine kleine Zahl von mehrstimmigen Werken überliefernden St. Martial-Handschrift, in Paris lat. 1139, in der Tat der Fall?

[1]) Die in meinem Rep. gebrauchten Siglen (vgl. die Zusammenstellung am Schluß dieser Abhandlung) sind im Folgenden vollständig angegeben und bei der ersten Nennung fett gedruckt.

[2]) Der nicht nachweisbare 1 stimmige Conductus Justitia von Perotin (vgl. Rep. 1, 1, 58) beruht nur auf einem Lesefehler in Coussemaker's Scr. 1, 342; Justitia ist ganz zu streichen; Codex London B. M. Roy. 12 C VI hat nur: Beata viscera etc.; irrig ist die Abkürzung viscera ein zweites Mal als Justitia gelesen. — Den Rep. 1, 1, 100 nur fragmentarisch nachgewiesenen Text Si membrana esset celum fand ich vollständig in Paris B. N. lat. 3639 f. 216 (dieser Text fehlt in Reinh. Köhler's „Und wenn der Himmel wär' Papier", Kleinere Schr. 3, 1900, 293 ff. noch; vgl. auch J. Klapper, Exempla aus Hss. des Mittelalters 1911, S. 66 und 86).

blätter mit 16 sämtlich 2stimmigen französischen Motetten über Tenores aus Gesängen der Weihnachtszeit, bekannt waren (S. 279—285). Seither fand ich in Fragmenten im Besitz von Professor Johannes Wolf, von denen Kenntnis gegeben zu haben ich Herrn Kollegen Wolf dankbar bin, weitere, leider ebenfalls an Umfang nur geringe Bruchstücke derselben Handschrift, die meine l. c. S. 279 ff. ausgesprochenen Vermutungen über die ursprüngliche Anordnung (nach der liturgischen Folge der Tenores, die in französischen Motettenhandschriften nur hier zugrunde liegt) und den ursprünglichen französischen Motetten-Inhalt der Handschrift und meine Auffassung von der Wichtigkeit gerade dieser Handschrift für das älteste Stadium der französischen Motette durchaus bestätigten. Als weiterer Inhalt des ursprünglich offenbar sehr umfangreichen Codex treten nun neben den 2stimmigen französischen Motetten, von denen hier weitere Werke über Tenores aus Weihnachtsgesängen und solche über Tenores aus der Himmelfahrts- und Pfingstliturgie erscheinen, auch ältere lateinische Motetten (darunter auch eine 3stimmige), 2 einstimmige französische Lais (Raynaud Bibliogr. Nr. 192 — von Gautier von Coincy † 1236; vgl. Rep. 1, 1, 257 — und 995), ein- und mehrstimmige lateinische Conductus (die 3 erhaltenen sind vom Kanzler Philipp, † 1236, gedichtet) [1]) und, falls ein 2stimmige Organa in einer der älteren Fassungen des Magnus Liber Organi enthaltendes Fragment auch diesem Codex entstammt, auch 2stimmige Organa (Bruchstücke aus M 51, 48 und 54 meines Rep.) entgegen. Auch diese neuen Fragmente sind wie die Münchener überaus reich an singulären Werken (17 unter 30 französischen

---

[1]) Wie hier für Philipps O Maria virginei, Pater sancte dictus Lotharius und Vide qui fastu (vgl. Rep. 1, 1, 255 f. und 263) eine neue Quelle sich erschließt, so sind mir auch für eine Anzahl weiterer Conductus Philipps neue, meist freilich nur textliche Überlieferungen bekannt geworden. Es stehen ferner: Crux, de te volo conqueri (S. 247 f.) 10) Berlin St.-B. Ham. 348 (Biadene, Gi. st. d. l. it. 9, 206); 11) ib. lat. 4° 677 (Görres 33; Kat. 14, 29); 12) Paris B. N. n. a. lat. 1742 (Bibl. Éc. Ch. 56, 674); Centrum capit (S. 248) auch Paris Ars. 526 (Cat. 1, 378; mit interessanten Angaben über den Verfasser); Quisquis cordis et oculi (S. 248 f.) 21) Oxf. Bodl. Digby 166 (Cat. 9, 171); 22) Rouen 1468 (U 136; Cat. 1, 437); 23) Karlsruhe St. Peter 40 (H. Walther, Streitgedicht 1920, 62); 24) Cambridge Corp. Chr. Coll. 177 (Cat. 1, 413); Homo vide que pro te patior (S. 258) 8) Tours 893 (Cat. 37, 1, 649); 9) Paris B. N. lat. 14923 (B. Hauréau, Not. et Extr. 3, 304); 10) ib. lat. 15952 (ib. 5, 38); ferner in einer Predigt in ib. lat. 14961 f. 119 (und ebenso ib. lat. 15129 f. 158?) citiert (ib. 4, 153); Ave gloriosa virginum regina (S. 258 f.) 14) London B. M. Roy. 7 A VI f. 111, 15) Paris B. N. lat. 903, 16) ib. lat. 18531 (Hauréau 6, 126; diese 3 mit Melodie); 17) Tours 948 (Cat. 37, 2, 687); 18) Einsiedeln 273 (Kat. S. 244); vgl. auch F. Gennrich, Zs. f. r. Ph. 39, 1919, 343 ff. und Musikwiss. u. rom. Phil. 1918, 14 ff.; Quid ultra tibi facere (S. 265) 13) Paris B. N. n. a. lat. 1742 (l. c. S. 677); die von G. Milchsack, Hymni et Seq. 1, 142 benutzte Quelle ist, wie ich einem meinem Exemplar der Hymni angebundenen Briefe G. Milchsack's (an einen mir bisher nicht feststellbaren Adressaten) entnehme, der die im Druck nicht genannten Quellen vollständig aufzählt, Wolfenbüttel Helmst. 7. Ve mundo (S. 263 f.) wird in der Ars rithmica des Joh. de Garlandia citiert (ed. u. a. G. Mari, I tratt. medievali di ritmica lat., Mem. del R. Ist. Lomb. di sc. e lett., cl. di lett. 20 und separat 1899, S. 38). Zu den lateinischen Rondeaux in Lond. Eg. 274 (S. 261) ist nachzutragen, daß Nr. 22 Luto carens mit Melodie auch in Bordeaux 283 (Cat. 23, 156) überliefert ist und Nr. 24 Veni sancte spiritus spes omnium musikalisch mit dem dem französischen Rondeau Nr. 36 in Paris B. N. frç. 12786 zu grunde liegenden Refrain identisch ist (vgl. auch P. Aubry, Cent Motets 3, 69 und F. Gennrich, Rondeaux, Virelais und Balladen 1921, S. 85). Dum medium silentium tenerent (Rep. 1, 1, 263 f.) steht ferner in Oxf. Bodl. Digby 166 (Cat. 9, 167).

Motetten)[1]), so daß der Verlust des ganzen Codex eine sehr schmerzliche Lücke bedeutet.

Der Motetteninhalt dieser Fragmente ist (die hier singulären Kompositionen sind mit *, die hier singulären Texte zu bekannten Kompositionen sind mit † bezeichnet):

I. an Mü A Nr. 1—4 (f. [2] und [2′] des ersten Quinio; in München; vgl. Rep. 1, 1, 281) anschließend: f. [3] zum Tenor Dominus (aus dem Graduale Viderunt): Schluß von Nr. 4 Fole acostumance; Nr. 17 *Dame cui j'aim (mit auffälligem Moduswechsel im Tenor); f. [3] und [3′] Nr. 18 *(Anfang fehlt; schließend:) lairez mi vos d'amors morir; Nr. 19 Factum est salutare (vgl. Rep. 1, 1, 115)[2]); f. [4] zum Tenor Nobis (aus Alleluja Dies): Nr. 20 †Qui (lies Hui?) matin au (?) point del jor (fragmentarisch; die musikalische Quelle ist das Melisma F Nr. 37; vgl. Rep. 1, 1, 80); f. [4′] zum Tenor Venite (aus All. Dies)? Nr. 21 * oder † Meinte for (so im Codex) ai isprove (der Schluß des Motetus und der Tenor fehlen; ist Venite zu ergänzen und der im Tenor mit Venite identische Abschnitt Cabo Nr. 1 [aus All. Tu es Petrus; vgl. Rep. 1, 1, 20] die Motettenquelle?); an Mü A Nr. 5—11 (f. [5]—[6′]; in München) anschließend: f. [7] zum Tenor Ne (aus Grad. Sederunt): Schluß von Nr. 11 En mai; zum Tenor Do (aus Grad. Viderunt): Nr. 22 Fragmente aus [Tout leis enmi les] prez (vgl. Rep. 1, 1, 216; der Tenor ist nicht erhalten; anscheinend ist dieser Refraincento, der also auch in Mü A nicht fehlte [vgl. ib. 284], aber eigentlich auf Nr. 19 folgen müßte, hier nicht ganz an der richtigen Stelle eingetragen, wie solche kleine Versehen ja auch in F vorkommen, vgl. z. B. ib. S. 80); f. [7′] [zum Tenor Ne]: Nr. 23 Fragment von Qui servare (vgl. Rep. 1, 1, 103; mit 2. und 3. Strophe, die in F und Ma fehlen, aber auffälligerweise ohne Tenor und in einer durch Fortlassen des Triplums reduzierten Form); f. [8] Nr. 24 *(Anfang fehlt, schließend:) en une douce pensee muir a ma volente (der Tenor Ne ist eine Erweiterung des 1. Teils der liturgischen Melodie Ne); f. [8′] zum Tenor Stantem (aus All. Video): Nr. 25 *Quant li doz tens rasaige; dann folgt Mü A Nr. 12—16 (f. [9] und [9′]; in München); II. f. [1] einer späteren Lage (ed. J. Wolf, Musikal. Schrifttafeln, Heft 1, 1922, Tf. 3) zum Tenor Tatem (aus All. Ascendens): Nr. 26 †(Anfang fehlt; schließend:) dont mestier avons (Contrafactum zu Nr. 27; erhalten ist nur der Schluß einer Textstrophe, die offenbar die 3. oder sogar 4. dieses Textes ist); Nr. 27 Scandit solium (vgl. Rep. 1, 1, 104; reduzierte Form, aber im alten, 2. Modus); f. [1] und [1′] Nr. 28 †Celi semita (ebenfalls Contrafactum zu 27; 4 Strophen; somit ein weiteres Beispiel der seltenen alten mehrstrophigen Motetten; es gehört zur besonderen Eigentümlichkeit der musikalischen Überlieferung in Mü A, daß ebenso wie bei Nr. 34 und 35 der französischen Motette Nr. 26 unmittelbar die musikalisch gleichen lateinischen Motetten Nr. 27 und 28 folgen); f. [2] zum Tenor Procedens a throno apostolorum pectora (aus All. Spiritus): Nr. 29 *Cest siecle; f. [2′] (ed. J. Wolf ib.) zum Tenor Hodie perlustravit (aus All. Spiritus): Nr. 30 Or me tendront (vgl. Rep. 1, 1, 214); Nr. 31 Au doz tens plaisant (Schluß des Motetus, Takt 34—55, und Tenor fehlen; = Motetus Mo 5, 140; doch bricht in Mo Musik und Text schon mit Takt 20 ab); f. [3] und [4], vielleicht auch noch weitere Blätter der Mitte der Lage, sind verloren; f. [5] zum Tenor Docebit (aus All. Paraclitus): Nr. 32 †[Encontra le nouvel] (Anfang fehlt; vgl. Rep. 1, 1, 149; die musikalische Quelle ist das Melisma

---

[1]) Gilt das Gleiche für den verlorenen Teil der Handschrift, kann man als Zahl der einst hier überlieferten, bisher anderweitig nicht bekannten französischen Motetten etwa 200 vermuten.

[2]) Ein neuer Beweis für das hohe Alter der Aufzeichnung dieser Handschrift oder ihrer Vorlage ist, daß hier bei dem für die älteste Motettenepoche charakteristischen melismatischen Schluß des Motetus mit dem Tenorwort dominus Silbenstriche gesetzt sind, die in F schon fehlen.

St. V Nr. 11 mit dem Motetus-Anfang am Rand); Nr. 33 Au departir (vgl. Rep. 1, 1, 220; mit einer Tenorschreibung, die etwas besser als die in W_2 ist, wenn sie auch zwischen dem 1. und 2. Modus noch wechselt); f. [5] und [5'] Nr. 34 †Selonc le mal (Contrafactum zu Nr. 35; eigentümlich ist die Schreibung einiger gedehnter Noten als simplices mit Pausenstrichen, die hier nur die Bedeutung einer Dehnung haben); f. [5'] und [6] Nr. 35 Doce nos hac die (vgl. Rep. 1, 1, 112); f. [6] und [6'] Nr. 36 2 Oberstimmen Doce nos optime und Tenor Docebit (mit nicht ganz korrekter Tenorschreibung; vgl. Rep. 1, 1, 105).

Hinsichtlich der Texte länger bekannt, musikalisch von E. de Coussemaker freilich wegen der ihm „presque intraduisible" erscheinenden Notation unter völliger Verkennung der Wichtigkeit dieser Überlieferung als „peu utiles" bezeichnet, sind die französischen Motetten-Faszikel, die in den großen französischen Liedersammlungen des sogenannten Chansonnier de Noailles (Paris B. N. frç. 12615; **N**) und Chansonnier du Roi (ib. frç. 844; **R**; hier in sehr verkürztem Umfang; Rep. 1,1, S. 285—305) die Motettenform vertreten und etwa zur Hälfte diesem Repertoire allein eigentümlich sind, wie u. a. die formal hybriden Rondeau-Motetten, die F. Gennrich, Rond. usw. 1921, S. 15—23 herausgab. Ebenso enthalten der „Chansonnier Cangé" (ib. frç. 845; l. c. S. 305 ff.) eine kleine Sammlung besonders geformter, nur einstimmig hier überlieferter „Motets entés" (Motetten, die einen Refrain spalten, die beiden Hälften nun den Anfang und Schluß der Motette bilden lassen und diese ihm so „aufpfropfen") und der große, leider nur als Texthandschrift angelegte „Chansonnier Douce" (Oxford Bodl. Douce 308; **D**; l. c. S. 307—313) eine große Sammlung mit wenigen Ausnahmen der gleichen Form angehöriger Motetten, die zu etwa zwei Dritteln nur hier sich finden[1]).

Das Bild der vielseitigen und raschen Motettenentwicklung, das diese größeren systematischen Motettensammlungen uns geben, wird dann in manchen kleinen Zügen ergänzt durch kleinere Sammlungen und vereinzelte, zum Teil nur textliche Überlieferungen, wie ich sie beschrieb für ältere lateinische Motetten in den Handschriften Paris B. N. lat. 15139 (früher f. St. Victor 813; **St. V**; S. 140 f.), London B. M. Eg. 2615 (**Lo A**; S. 229—243; zum Teil in das reich mit mehrstimmiger Musik ausgestattete Neujahrs-Officium von Beauvais eingefügt), ib. Eg. 274 (**Lo B**; S. 260 ff.; einem Codex, der u. a. eine größere Zahl von Dichtungen des Kanzlers Philipp vereinigt), Stuttgart Landesbibl. H. B. I Asc. 95 (**Stuttg.**), München St.-B. lat. 4660 (**Carm. bur.**; der berühmten Carmina burana-Handschrift), Oxford Bodl. Add. A 44 und Rawl. C 510 (**Oxf. Add** und **Oxf. Rawl**; beides sind nur Texthandschriften), Tortosa Kap.-Bibl. (**Tort.**), Cambridge Un. Libr. Ff I 17 (B)[2]) und Paris B. N. frç.

[1]) Neben der im Chansonnier Douce außerhalb des Motettenfaszikels sich findenden Motette E bergiers (S. 313) sind ferner Quant lai saixon (Ray. Bibl. Nr. 505; Tu Nr. 17) D f. 161'b, Je cuidai (D Nr. 10) D f. 193 b und Je ne puis (Ray. Bibl. Nr. 726; ferner in Mo, Bes, Tu und Ca) D f. 236'b zu nennen.

[2]) So ist der Musikfaszikel zu zitieren. Nachträge zur Überlieferung der Conductus dieser Handschrift seien einer anderen Gelegenheit vorbehalten. Hier sei nur erwähnt, daß Nr. 23 Cantu miro 2stimmig auch Lond. Add. 36881 f. 12' steht und W. Meyer die fehlende Initiale von Nr. 10 mit Recht als D ergänzt ([D]iastematica, nicht [E]ia stematica).

25408[1]) (S. 319–330), für französische Motetten älterer Zeit oder älterer Art in den zahlreichen Handschriften der Miracles de Nostre Dame des Gautier de Coincy (S. 331 ff.)[2]), in einer Reihe weiterer Chansonniers (S. 335 ff.)[3]), in Paris B. N. frç. 12581 und 12483, in Metz Stadtbibl. 535 und in den Citaten des Conte du Cheval de fust[4]) (S. 338 ff.)[5]) und für ein provenzalisches Motetten-Contrafactum in Paris B. N. frç. 844 (vgl. S. 108).

Neben Frankreich scheint England schon in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts die Motette in besonderer Art gepflegt zu haben; doch haben wir von einem großen englischen Repertoire lateinischer Motetten und Doppelmotetten, das allem Anschein nach fast ganz oder vielleicht auch vollständig außerhalb des unmittelbaren Anregungskreises des Notre Dame-Repertoires und der französischen Liedkunst stand, leider nur das Verzeichnis seiner Anfänge in London B. M. Harl. 978 (**Lo Ha**; S. 267–278) erhalten, aus dem sichere Schlüsse auf die musikalische Beschaffenheit dieser Motetten nicht möglich sind[6]).

---

[1]) Diese Sammelhandschrift französischer oder englischer Provenienz (vgl. Rep. 1, 1, 330), die u. a. eine 1267 datierte Copie von R. von Fournival's Bestiaire enthält, ist bekanntlich besonders berühmt als eine sehr alte Quelle des in den Strophen Vita brevis breviter und Ubi sunt qui ante nos Gaudeamus igitur-Strophen vorklingen lassenden Scribere proposui; infolge Übersehens dieser Überlieferung vindiziert O. Ursprung, Spanisch-katal. Liedkunst des 14. Jh. (Zs. f. MW. 4, 1921/22, 141 ff.) diesem Text, der in späterer Umarbeitung sich auch in Montserrat 1 findet (Anal. Montserratensia 1, 1918; vgl. ferner die von Suñol und Ursprung übersehene, freilich sehr fehlerhafte Veröffentlichung von Texten und Melodien aus dieser Hs. 1895 durch G. M. Dreves, Anal. hy. 20, 160 ff. u. 256 f. und 21, 101 u. 220), mit Unrecht spanische Entstehung. Vgl auch unten im 2. Teil dieser Abhandlung.

[2]) Zu den S. 332 genannten 15 Handschriften sind weiter hinzuzufügen: **p** Brüssel 10747 (mit Melodien; schon von Fétis Hist. 5,47 genannt; Cat. 5, 353 ff. Nr. 3357); **q** Paris Ars. 3527 (mit Melodien; Cat. 3, 419); **r** Rom Vat. Pal. lat. 1969 (mit leeren Systemen; K. Christ, Beih. z. Zentralbl. f. Bibl.-W. 46, 1916, S. 66 ff.); **s** St. Petersburg frç. 2° V XIV 9 (G. Bernard, Cat. des mss. frç. de la Bibl. Imp. de St.-P. in: Rev. des Soc. sav. des Dép. 5, 6, 1874, 544 ohne Angabe der Art der Überlieferung); wieweit noch weitere der von A. Långfors, Les Incipit 1917, S. 9 f. genannten Gautier-Handschriften auch die lyrischen Einlagen enthalten, konnte ich noch nicht untersuchen; vgl. auch F. Gennrich, Zs. f. rom. Ph. 41, 1921, 314 ff. und unten S. 216 f.

[3]) Als weitere Motetten sind Ray. Bibl. Nr. 505 = Motette [891] (vgl. oben S. 190, Anm. 1) und 1877 Li douz chanz (nur aus Paris B. N. frç. 846 bekannt) = [1138a] zuzufügen; Ray. Bibl. Nr. 2006 = 2007 kann ich dagegen nicht mit A. Jeanroy, Bibliogr. somm. des ch. frç. 1918, S. 71 als Motette ansehen (vgl. auch Gennrich l. c. 41, 338); ebenso wenig die ib. S. 77 von Jeanroy als „motets" bezeichneten Texte in Paris B. N. lat. 15131.

[4]) Leider weisen auch Paris B. N. frç. 1589 und 1633 wie Florenz Ricc. 2757 nur leere Räume für die Melodien auf; vgl. unten S. 217 Nr. 18.

[5]) Zu den in G. Raynaud's Recueil de motets Band 2 als „pièces isolées" aufgenommenen Texten, die indes musikalisch in Motettenform nicht nachweisbar sind (vgl. Rep. 1, 1, 343), sind als Quellen für Nr. 40 ferner Wien 2621 (F. Wolf, Denkschr. Ak. Wien, Ph.-hist. Kl. 13, 1864, 161) und für Nr. 41 Cambridge Trin. Coll. B 14. 39 (Cat. 1, 443) und Gonville and Caius Coll. 136 (Romania 36, 501 f.) hinzuzufügen.

[6]) Anders steht es mit den Anfängen der 1. Organa-Gruppe dieses Verzeichnisses, zu denen ich noch 1910 bemerken mußte (S. 271), daß der Verlust dieser Werke besonders zu bedauern ist, „da mehrstimmige Kompositionen von Regnum- und Alleluja-Tropen überhaupt nicht erhalten . . . sind". Bereits 1911 lernte ich indes eine größere Zahl derartiger Werke, von denen einige der gleichen Art wie die im Verzeichnis genannten zu sein scheinen, in mehreren englischen Handschriften kennen.

Am reichsten sind sie vertreten in den in der musikgeschichtlichen Literatur bis dahin mit einer einzigen Ausnahme ganz unbeachtet gebliebenen, auch von englischen Forschern wie H. Davey und H. E. Wooldridge nicht genannten, inhaltlich sehr bedeutsamen zahlreichen Fragmenten des 13.—15. Jahrhunderts in der Kathedral-Bibliothek von Worcester, die nur zum Teil in dem 1906 erschienenen Cat. of Mss. preserved in the Chapter Libr. of Worcester Cathedral (herausgegeben von J. K. Floyer und S. G. Hamilton; einige Handschriftenbeschreibungen rühren von W. H. Frere her; beigegeben ist ein etwa

Die letzte große Motettensammlung in Quadrat-Notation, die, ein vor allem aus lateinischen Doppelmotetten sich zusammensetzendes Repertoire in Quadrat-Notation überliefernd, den Übergang zu einer neuen Phase der Entwicklung der lateinischen Motette zeigt[1]), die allmählich gegenüber dem Vordringen der

33 cm hohes Facsimile der einen Seite des Fragments XII mit einer Motettenstimme Ut recreentur celitus und dem „Secundus tenor" dieser Komposition) erwähnt und teilweise (gänzlich unzureichend) beschrieben sind, zum Teil erst auf meine Veranlassung damals signiert wurden. Auch H. V. Hughes, Early Engl. Harm. 2, 1913 begnügt sich mit zwei kurzen Erwähnungen dieser Fragmente (S. I und S. 64).

Für die mehrstimmige Musik kommen die aus 5, 6 oder 7 (von mir im folgenden Worc A u. s. f. bezeichneten) Codices stammenden 11 Fragmente: IX—XII, XIII a und b, XVIII, XIX a—c und XX und die Musikfragmente, die ursprünglich in den Handschriften F 34, 43, 109 und 125 und Q 19, 31 und 36 Vor- und Nachsatzblätter bildeten oder noch bilden, in Betracht. Aus ihrem Inhalt sei an dieser Stelle folgendes erwähnt. Die Reste von Codex A (Fragment IX) enthalten mehrstimmige Alleluja-Tropen; die von B (Fragment XVIII) u. a. einen mehrstimmigen Gradual-Tropus (?) und eine dreistimmige Komposition des Alleluja Nativitas (M 38; vgl. Rep. 1, 1, 34 und 2, 63) mit eingeschalteter Motette [483] (vgl. Rep. 1, 1, 113; die 1. verso-Seite dieses Doppelblatts gab Aubry, Cent Motets 3, Tf. 2 phototypisch heraus); die von C (Fragment XII) Motetten und einen mehrstimmigen Regnum-Tropus; die von D (Fragmente X, XI und in F 34) mehrstimmige Kyrie-Tropen, Motetten und einen mehrstimmigen Tractus-Tropus; die von E (Fragment XX) u. a. Motetten; die von F (Fragment XIII a und b) 2—4 stimmige Motetten und einen mehrstimmigen Sanctus-Tropus. Wie weit die Motetten im einzelnen dem 13. oder 14. Jahrhundert angehören, bedarf noch weiterer Untersuchung. Vgl. ferner unten Teil 2.

Ebenso enthalten sechs dem Worcester Psalter in Oxford Magd. Coll. 100 vor- und nachgesetzte, einer schönen englischen Musikhandschrift wohl des 14. Jahrhunderts entstammende Blätter (bezeichnet a bis e und i) eine größere Zahl mehrstimmiger lateinischer Kompositionen, von denen bisher nur die beiden Sanctus-Abschnitte der Seite e' bekannt waren (Early Engl. Harm. 1, 1897, Tf. 40 und 2, 86 ff.), ohne daß Wooldridge (1, S. X) oder Hughes, der lediglich Wooldridge's kurze Bemerkungen abdruckt (2, 88), auf den Umfang des Fragments und die Wichtigkeit auch der übrigen Stücke hinweisen (Hughes' Osanna-Übertragung ist überdies stellenweis schlechter als die des Anfangs von Frere in Grove's Dict. ²4, 1908, 219). Auch dieses Fragment enthält neben weiteren mehrstimmigen Stücken des Ordinarium Missae u. a. Motetten und eine ganze Reihe von mehrstimmigen Alleluja-Tropen; vgl. ferner unten im 2. Teil der Abhandlung.

Endlich findet sich auch in dem Handschriftenfragment von acht Blättern, die in Oxford Bodl. E Mus. 7 die Vor- und Nachsatzseiten V—XII und 529—536 bilden, unter den aus stilistischen Gründen sicher erst dem 14. Jahrhundert angehörenden Motetten p. VI und VII eine auf einem Regnum-Tropus aufgebaute Motette, die zwar in J. Stainer, Early Bodl. Music 1, 1901, Tf. 10 und 11 phototypisch reproduziert ist, jedoch so schlecht, daß der Anfang des Triplum (Tf. 10 System 8) Rex visibilium invisibilium creator luminum plasmator hominum und des Tenors (ib. System 12 Mitte) Regnum tuum solidum [o rex] glorie qui es splendor (Textdruck des sehr verbreiteten alten Textes: Anal. hy. 47, 287) nicht lesbar erscheinen (die 3. Stimme bildet der Motetus Rex invictissime, Tf. 11). Auch hier ist leider trotz der luxuriösen Ausstattung der Publikation nur ein Teil des Erhaltenen herausgegeben (nur p. VI, VII und 532—535) und auch das Publizierte in den Übertragungen des 2. Bandes nur sehr stiefmütterlich bedacht (vgl. Zs. J. M. G. 7, 411).

Englischer Provenienz scheinen mir auch die Fragmente zweier Blätter saec. 14 zu sein, die die Schutzblätter des einst dem schottischen Kloster Aberbrothick gehörigen, wie W_1 und W_2 aus dem Besitz von Flacius nach Wolfenbüttel gelangten Claudian-Codex Wolfenbüttel Helmst. 499 (saec. 13.; Kat. 1, 1, 379) bildeten, jetzt daraus gelöst sind und in der musikgeschichtlichen Literatur bisher nur von J. Wolf, Hb. d. Notationsk. 1, 1913, 286 (mit einem Beispiel der Notation) genannt sind; sie enthalten Fragmente von Motetten des 14. Jahrhunderts: Alleluya concrepando pange, Alleluya consonet presens und Alleluya confessoris almi mit Unterstimmen, die „Quartus", „Tenor pro 3" und „Tenor pro 4" bezeichnet sind, und das Fragment einer im 15. Jahrhundert nachgetragenen Et in terra-Oberstimme.

[1]) Bestätigt sich die Annahme, auf die mancherlei Eigentümlichkeiten der Zusammensetzung des Inhalts und der Aufzeichnung hindeuten, daß diese Handschrift in Deutschland auch entstand, so könnte dieses bisher einzige Beispiel eines entwicklungsgeschichtlich zwischen W_2 und Mo liegenden Stadiums sehr wohl etwas archaistisch erst einer Zeit, in der die lateinische Doppelmotette in Frankreich selbst bereits wiederum weiter fortgeschritten war, entstammen.

französischen offenbar stark in das Hintertreffen geraten war, nun aber von Neuem eine führende Rolle ergreift, fand ich in einem aus der Bibliothek von St. Zeno bei Reichenhall stammenden Codex nachweisbar, aus dem mir 1910 nur 2 Doppelblätter mit 7 Werken, darunter 5 Doppelmotetten, bekannt waren (München St.-B.; ursprünglich zum Binden von clm 16443 benutzt; S. 313 —318). Auch hier glückte die Auffindung weiterer Bruchstücke dieser Handschrift in 24 ebenfalls zum Binden von clm 16443 benutzten Pergamentstreifen, die dieser Codex noch unabgelöst barg und die nun abgelöst und soweit als möglich wieder zusammengestellt mit den alten Fragmenten als clm 16444 vereinigt sind (**Mü B**). Der Zuwachs beträgt 5 Doppelmotetten, 5 Motettenstimmen und einen weiteren 1stimmigen Benedicamus domino-Tropus und bestätigt auch hier die an den ersten Werken gemachten Beobachtungen und die darauf aufgebauten Schlüsse durchaus. Auch die neuen Motetten entstammen meist dem ältesten Repertoire; auch sie suchen das lateinische Repertoire durch singulär bleibende oder wenig verbreitete Contrafacta zu alten französischen Motetten zu erweitern; auch sie zeigen noch keine Berührung mit dem neuen Triplum-Stil des 3. und 4. Faszikels, geschweige dem des 7. Faszikels von Montpellier. Es sind:

Nr. 8 Salve virgo rubens und Ave lux mit Tenor [Neuma] (Mo 4, 56 usw.); Nr. 9 Anfänge von O Maria mater pia und Virgo plena gracie mit Tenor [Go] (in dieser Doppelmotettengestalt hier singulär; vgl. Rep. 1, 1, 106; O Maria wird auch citiert in Garlandia's Ars rithmica, ed. u. a. G. Mari l. c. 48); Nr. 10 hier singuläre Contrafacta, deren Anfänge fehlen, zum Motetus und Quadruplum von W_2 3, 18 usw. (Rep. 1, 1, 201); Nr. 11 O felix puerpera mit Notenresten, die anscheinend Notenreste des (nicht bestimmbaren) Tenors sind (vielleicht mit der Stimme Ma f. 134′, deren Melodie mir nicht bekannt ist, identisch; vgl. Rep. 1, 1, 136); Nr. 12 aus [Verbum pater genuit] (vgl. ib. 194); Nr. 13 aus [Veni vena venie]? (anscheinend = Ma f. 133; vgl. ib. 136); Nr. 14 aus [O radians stella] (ohne Noten; vgl. ib. 194); Nr. 15 aus [Stupeat natura] (vgl. ib. 189); Nr. 16 ein sonst unbekannter Benedicamus-Tropus, dessen Anfang fehlt (schließend: cui cum jubilo corde devoto benedicamus domino); Nr. 17 Schlüsse von [O Maria regina] und [Audi pater] mit Tenor „Alleluia Maria Deus" (= Ba Nr. 9 usw.; vgl. Rep. 1, 1, 216; die merkwürdige, in Mü B singuläre Tenorbezeichnung trägt zur Identifizierung des aus unbekannter Quelle stammenden, in W_2 Leluya und in Ba Ya bezeichneten Tenors anscheinend nichts bei); Nr. 18 aus [Virgo decus] und [Res nova] mit Tenor „Alleluia Maria Maria" (Mo 4, 58 usw.; für den Tenor, der in Mo, Ba und Lo C Alleluya bezeichnet und in Ars B und Boul unbezeichnet ist, gilt das Gleiche wie bei Nr. 16); Nr. 19 Rest eines Tenors „Maria Maria" (offenbar nicht die Fortsetzuug des Tenors Nr. 18; fehlt ein Alleluia bezeichneter Anfang?); die weiteren Reste können hier unberücksichtigt bleiben.

Den Reigen der Motettenhandschriften in Mensural-Notation eröffnet die umfangreiche Handschrift Montpellier Éc. de Méd. H 196 (**Mo**), die Dank der Monographie darüber und der Publikation von 50 Beispielen daraus in E. de Coussemaker's L'art harmonique aux 12. et 13. siècles 1865 die bekannteste, vielfach die einzig berücksichtigte Quelle für diese Kunst ist. Die überaus sorgfältige Abschrift des ganzen Codex von G. Jacobsthal, die jetzt der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek gehört, macht ihren Inhalt auch gegenwärtig in Deutschland leicht zugänglich.

Wie die älteste Notre Dame-Handschrift W_1, in der deutlich die historischen Schichten der Leoninischen und der Perotinischen Kunst zu unterscheiden sind, (und in geringerem Grade auch Codex W_2 in den verschiedenen Alphabeten seiner 2stimmigen Motetten), bildet auch die Handschrift Montpellier kein homogenes Ganze. Der kleine 1. Organa-Faszikel und die 5 folgenden (nach Stimmenzahl und Textsprachen angeordneten) Motetten-Faszikel stellen ein „altes Corpus" dar, das auf Schritt und Tritt engste Berührung mit der älteren Kunst aufweist. Der 7. Faszikel, dessen Hauptteil mit dem „alten Corpus" zugleich niedergeschrieben wurde, aber sorgfältig getrennt von ihm blieb, zeigt die schärfste Stilwandlung, die die Motette im 13. Jahrhundert erlebte, für die die zuerst in den Schöpfungen des Petrus de Cruce, die den 7. Faszikel eröffnen, entgegentretende völlige Loslösung der Rhythmik zunächst des Triplums von der älteren „modalen" Rhythmik eines der frappantesten Charakteristika ist[1]). Kleinere Nachträge des 7. Faszikels setzen die fortschrittliche Bewegung in manchen kleinen einzelnen Zügen fort[2]). Endlich der 8. Faszikel, der ganz für sich steht, giebt von einem fast ganz hier singulär bleibenden Doppelmotetten-Repertoire Kunde, das offenbar wiederum später, vielleicht sogar erst in einer Zeit entstanden, in der die neue Doppelmotette des 14. Jahrhunderts schon ganz neue Bahnen beschritten hatte, zwar an neuen Zügen und an einzelnen anziehenden und bedeutenden Werken durchaus nicht arm, mir doch im Ganzen den Eindruck einer Epigonenkunst nicht zu verleugnen scheint.

Auch hinsichtlich der Notation vertreten der 2. bis 6. Faszikel ein älteres Stadium der Mensural-Notation, in dem diese noch nicht ganz zu konsequenter Durchbildung gelangt ist. Umgekehrt zeigt der 7. Faszikel, obwohl er in der historischen Betrachtung dieser Epoche an die Spitze gestellt werden muß, in der Notation nicht die älteste Aufzeichnungsart, in der die Werke dieser neuen Stilepoche auf uns gekommen sind. Er stellt also, wenn man nicht annehmen will (was unwahrscheinlich ist), daß auch in Frankreich gewisse Kreise auch später noch größere Sammlungen dieser Werke aus der im 7. Faszikel verwendeten fast rein „franconischen" Notation in eine etwas ältere, weniger konsequente Notationsform umschrieben, bereits eine zweite, erheblich mehr der endgültigen Aufzeichnung

[1]) Diese stilistische Wandlung von der Motettenkunst des „alten Corpus" zu der des „7. Faszikels" scheint mir eines der bedeutsamsten Ereignisse der Musikgeschichte des Mittelalters überhaupt zu sein — ob es zugleich von vornherein auch ästhetisch einen Fortschritt bedeutet, bleibe freilich durchaus dahingestellt —; so versuchte ich in meinem Repertorium 1, 2 (dessen Anfang, S. 345—456, ebenfalls vor längerer Zeit bereits gedruckt ist) bei der Beschreibung des Hauptteils des 7. Faszikels (S. 421—455) auf die vielen neuartigen Züge dieser Werke, unter denen neben dem Wechsel der rhythmischen Anschauungen besonders die Verwendung französischer Melodien als Tenores und die neue Art der Bildung lateinischer Doppelmotetten durch die Benutzung von liturgischen Prosatexten als Motettentexten im Vordergrund stehen, ausführlicher, als es sonst im allgemeinen die Anlage des Buches erlaubt, einzugehen; vgl. auch in meinem Aufsatz „Die 50 Beispiele Coussemaker's aus der Hs. von Montpellier", Sammelb. J. M. G. 5, 1904, S. 177 ff, besonders S. 202 ff.

[2]) Ich glaube z. B. in den als brevis und 2 semibreves geschriebenen Conjunkturen dieser Nachträge die ersten Beispiele für eine neue rhythmische Auffassung sehen zu dürfen, die sich von der alten Regel, daß in kleinen Melismen die längste Note stets den Schluß bilden muß, löst und so neben die früher allein gebräuchliche Form die unmodale stellt, eine Neuerung, die sich dann in Tu (besonders in den hier neuen Werken) und in Mo 8 weiter durchsetzt. Noch im Hauptteil von Mo 7 ist nach meiner Auffassung die gleiche gelegentlich vorkommende Conjunktur-Form offenbar noch modal nach alter Art zu übertragen.

sich nähernde Phase der Notierung dieser Werke dar, von der die späteren Sammlungen dann nur mehr in einigen wenigen Einzelheiten noch abweichen [1]).

Im alten Corpus repräsentieren die 75 2stimmigen französischen Motetten des 6. Faszikels (Rep. 1, 2, S. 355 ff.) diese in der modernen Literatur bisher am wenigsten zu ihrem Recht gekommene Gattung des einfachen instrumental begleiteten Lieds des 13. Jahrhunderts in glänzender Weise. Der 5. Faszikel (96 französische und je eine provenzalische, provenzalisch-französische und lateinisch-französische Doppelmotette; S. 364 ff.) ist das größte Repertoire dieser höchst anziehenden Refrain-durchsetzten instrumental begleiteten französischen Duette, das bisher bekannt ist, leider hier wie in allen übrigen großen Motetten-Handschriften durchweg anonym überliefert [2]). Der 2. Faszikel (mit 1 lateinischen und 16 französischen 4stimmigen Tripel- oder Quadrupel-Motetten; S. 383 ff.) steigert die Stimmenzahl auf 4 und bietet neben wenigen ursprünglich 4stimmig concipierten Werken eine kleine Sammlung zumeist älterer, erst jetzt zu dieser Stimmenfülle (nicht immer in gelungener Weise) erweiterter Werke, wie sie in dieser Ausdehnung nur hier erhalten ist. Der 4. Faszikel bringt in seinen 22 lateinischen Doppelmotetten (S. 391 ff.) die ersten reifen Früchte des neuen Aufschwungs, den die

---

[1]) Die rascheste Einsicht in die verwendete Notationsart gibt neben den Längen der Pausenzeichen, der Ligierungsart der Melismen und der Art der Verwendung der Conjunkturen und der Divisionszeichen die Art der Aufzeichnung der 1. Ordines des 5., 1. und 2. Modus im Tenor. Sie ist trotz der verschiedenen rhythmischen Werte der 3 Töne in diesen 3 Modi (𝅘𝅥. 𝅘𝅥. 𝅘𝅥., 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥, 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅮) in allen guten Quadrat-Notations-Handschriften gleich (3 ligatae cum proprietate cum perfectione |). Sie bleibt ebenso undifferenziert auch noch in der älteren Art der Mensural-Notation, wie sie die Motettenfaszikel des alten Corpus von Mo (ferner z. B. Lo C) verwenden, wo nur bisweilen (z. B. im 2. Faszikel von Mo, um den Raum besser zu füllen) der 5. Modus nach neuer Art bereits als 3 longae simplices | geschrieben ist, wie das dann später ausnahmslos stattfindet. Bald tritt aber entsprechend der Verschiedenheit der rhythmischen Bedeutung auch eine Differenzierung der Schreibung des 1. und 2. Modus ein. Und zwar schreibt Ba (und Ars A, jedoch ohne Beispiel für den 1. Modus) nach der Lehre der älteren Theoretiker den 1. Modus als 3 li cum propr. cum perf. | und den 2. als 3 li sine propr. cum perf. | . Der 7. Faszikel von Mo, in dem der 2. Modus auffällig selten, bei einem strenger modal gebauten Tenor sogar nur einmal vorkommt, wobei der 2. Modus, der wegen der mittleren Longa nach franconischer Lehre nicht zu ternariae ligiert, also nur sehr unbequem aufgezeichnet werden kann, ganz inkonsequent als 3 ligatae verschiedenster Form und nur in 2 Fällen franconisch 2 li cum propr. cum perf. und brevis | notiert ist (Mo 7, 283; vgl. die freilich sehr inexakte Ausgabe in Coussemaker's L'art Beispiel Nr. 12), schreibt den 1. Modus ebenfalls inkonsequent wechselnd 3 li sine propr. cum perf. | oder lo und 2 li cum propr. cum perf. | . Rein franconisch erscheint die Schreibung von Ha (jedoch ohne Beispiel für den 2. Modus), Reg, Tu, Ψ (mit mehrfachen Fehlern des Copisten; Aubry, Cent Motets 3, 145 beurteilt diese Notation völlig falsch) und im 8. Faszikel von Mo: der 1. Modus wird 3 li sine propr. cum perf. | , der 2. 2 li cum propr. cum perf. und brevis | notiert. Endlich verwendet Da zwar die franconische Schreibung für den 2. Modus regelmäßig und für den 1. Modus mehrfach, verfällt aber sehr häufig für den 1. (wohl in unmotivierter Analogiebildung zur Schreibung des 2. Modus) wieder in die schon in Mo 7 erscheinende, der franconischen Regel, daß mit Ausnahme von longae an gewissen Stellen figura ligabilis non ligata vitiosa est, widersprechende Formfolge: longa und 2 li cum propr. cum perf. | .

[2]) Die Fälle, in denen wir aus anderen Quellen die Namen der Komponisten bestimmter Organa oder Motetten des 13. Jahrhunderts kennen, sind sehr spärlich und beschränken sich auf die beiden in musikalischen Lehrschriften genannten Namen Perotin und Petrus de Cruce, weiter auf Adam de la Halle, dessen gesamte dichterische und musikalische Werke in einer auch die Motetten aufnehmenden Sammlung erhalten sind, und auf einige Trouvères-Namen für ganz einfache französische Motetten bei der vereinzelten Überlieferung dieser Werke in Chansonniers (Richard von Fournival, Robert von Reims, Moniot, Mönch v. St. Denis, Jehan Erart und Ernoul le Viel). Weitere Namen, die z. B. Anonymus IV. (Coussemaker, Script. 1, 342 und 344) oder das Arraser Gedicht Arras est escole de tous biens entendre (vgl. unten S. 208) nennen, sind bisher nicht mit bestimmten Werken in Verbindung zu setzen.

Pflege dieser Gattung genommen hatte, und zeigt besonders die Triplum-Bildung auf neuen Wegen. Der 3. Faszikel (11 Doppelmotetten mit lateinischen Moteti und französischen Tripla; S. 398 ff.) will dieser neuen Triplumart auch in der französischen Motette Eingang schaffen, ohne dabei bereits zu einer organischen neuen Gesamtgestaltung gelangen zu können. Einige kleine Nachträge am Ende des 3. und des 5. Faszikels sind von geringerem Belang.

Unter all den späteren bisher bekannt gewordenen größeren Motetten-Sammlungen, die ihren Schwerpunkt nun sämtlich in der Form der Doppelmotette suchen, fand sich bisher nur eine, die lediglich vor der großen Stilwandlung entstandene Werke umfaßt und so den Rahmen des Repertoires des alten Corpus von Montpellier nicht überschreitet: der Motettenfaszikel einer großen, aus sehr verschiedenartigen Teilen zusammengesetzten, heute verschollenen Handschrift, die um 1773 dem Marquis Noblet de la Clayette gehörte (p. 729—772; vgl. P. Meyer, Not. et Extr. 33, 1, S. 1 ff.), aus dem gegenwärtig nur durch eine 1773 oder wenig später angefertigte Kopie (Paris Ars. 6361; **Cl**; Rep. 1, 2, 408 ff.) die französischen Texte und einige weitere Nachrichten in Paris B. N. Coll. Moreau 1715 und 1719 bekannt sind. Für die Angabe G. Raynaud's (Rec. de mot. 2, X), daß das Original die Musik nicht überlieferte, fand ich bisher keine Bestätigung; mir erscheint sicher, daß die Handschrift als Musikhandschrift angelegt war, wobei freilich vorläufig offen bleiben muß, ob die Musik auch eingetragen worden ist. Neben den 89 französischen Texten, die zum allergrößten Teil auch dem Repertoire des 5., 2. und 3. Faszikels von Mo angehören und sich hier in Cl zu 26 französischen Doppelmotetten, 8 Tripelmotetten (darunter 7 4st. französischen, einer Form, die hier zum letzten Mal erscheint) und 8 Doppelmotetten mit französischen Tripla und lateinischen, in der Kopie nicht mitkopierten Moteti zusammenschließen, während 8 Texte isoliert bleiben, von denen aber, was besonders zu beachten ist, keiner aus dem hier schon ganz verschwundenen und auch später in den großen Sammlungen nirgends mehr wiederkehrenden Repertoire des 6. Faszikels von Mo stammt, enthielt diese Sammlung auch eine (allerdings nicht große) Zahl von rein lateinischen Motetten, wohl sicher lediglich Doppelmotetten, die jedenfalls ganz oder im Wesentlichen eine Auswahl besonders aus dem 4. Faszikel von Mo bildeten. Werke des 7. Faszikels fehlen (mindestens unter den französischen) hier noch völlig.

Die reichste und zugleich vielseitigste Anschauung des Motettenschaffens in einem neuen Stil, das um die Mitte des 13. Jahrhunderts beginnt und infolge der Loslösung erst einer, dann mehrerer Stimmen der neuen Werke von dem Zwang der bis dahin durchgehends herrschenden modalen Deklamation zur Aufzeichnung nur die im 13. Jahrhundert allmählich sich ausbildende Mensural-Notation verwenden kann, die für die Aufzeichnung auch der neuen Werke des alten Corpus von Mo eigentlich noch keine absolut notwendige Voraussetzung gewesen war, giebt, wie schon ausgeführt, der ausschließlich Werke des neuen Stils vereinigende 7. Faszikel von Mo mit den 39 3stimmigen Motetten (Doppel- oder, falls der Tenor ein französisches Lied mit eigenem Text und vokalem Vortrag ist, Tripelmotetten) seines Hauptteils und den 11 Werken seiner 3 Nachträge (Rep. 1, 2, 421 ff.). Alle späteren Sammlungen, von denen keine an

Umfang und an Vielseitigkeit dem Repertoire von Mo gleich kommt, stellen Werke alten und neuen Stils in bunter Folge nebeneinander. Und wenn auch, wenigstens von den 39 Werken des Hauptteils, nur wenige in Mo singulär bleiben[1]) und viele außer in den Handschriften französischer Provenienz auch in solchen englischer, italienischer und deutscher Provenienz, in Deutschland bis tief in das 15. Jahrhundert hinein, wiederkehren und häufig als Beispiele in den Lehrschriften herangezogen werden, so kann doch keine andere Quelle uns ein ähnlich geschlossenes und ein ähnlich reiches Bild dieser Kunst vermitteln wie Mo 7. Während in Ba und Tu, den beiden einzigen in ganzem Umfang erhaltenen weiteren größeren Sammlungen dieser Stilepoche, eine gewisse Einseitigkeit hervortritt, insofern Ba deutlich die lateinischen, Tu umgekehrt die französischen Werke dieses Stils bevorzugt, steht in Mo im 7. Faszikel lateinisches und französisches Motettenschaffen in neuem Stil mit gleicher Liebe gepflegt neben einander.

Von den Komponisten dieser Werke kennen wir bisher, wie schon erwähnt, nur 2 mit Namen: Petrus de Cruce, der nach der Angabe des Johannes de Muris der Bahnbrecher des neuen Triplum-Stils ist[2]), und Adam de la Halle, den wahrscheinlich zwischen 1235 und 1240 geborenen und zwischen 1285 und 1288 in Italien gestorbenen Arraser Trouvère, dessen Kunst in der Forschung des 19. Jahrhunderts, sowohl bei den französischen wie bei den deutschen Musikhistorikern, eine besonders hervortretende, vielfach überschätzte Rolle spielte[3]), der dichterisch sich zweifellos als eine der am schärfsten umrissenen Persönlichkeiten unter den in ihren Werken großenteils wenig Individualität verratenden nordfranzösischen Trouvères darstellt, der aber musikalisch, besonders auf dem Gebiet der Motette, keineswegs in erster Linie steht. 5 Motetten (4 französische Doppelmotetten, von denen die 3 größeren auch in Mo 7 und anderwärts erscheinen, und eine 2stimmige französische Motette) bilden, wie die Handschrift Paris B. N. frç. 25566 (**Ha**) zeigt, die mit ganz geringen Ausnahmen alle Werke Halle's vereinigt, den ganzen Umfang seines Motettenschaffens, 5 Werke, die nicht gerade

---

1) Anderweitige Überlieferung oder Erwähnung fehlt bei diesen Werken bisher nur für Nr. 267, 270, 276, 277, 287 und 290 nach der Zählung von G. Jacobsthal (Zs. f. rom. Ph. 3, 1879, 538 ff. und 4, 1880, 35 ff. und 278 ff.), die ich beibehalte.

2) Wie A. Gastoué, Les Primitifs 1922, 47 mitteilt, fand (der Romanist?) Thomas „un compte de la Ste.-Chapelle“, das P. de Cruce 1299 mit der Komposition von liturgischen Gesängen zu Ehren Ludwigs des Heiligen betraut erweist.

3) So nennen sowohl A. Schering (Dommer's Handb. d. M.-G. [3]1914, 80) wie A. Prosniz (Komp. der M.-G. 1[3], 1920, 55) Adam den „bedeutendsten Vertreter der Musik des 13. Jahrhunderts“ bezw. den „bedeutendsten Musiker Frankreichs im 13. Jahrhundert“; eine ähnliche Auffassung ungenannter (französischer?) Musikhistoriker vgl. bei A. Guy, Essai sur la vie et les oe. litt. du trouv. A. de le Hale (605 S.) 1898, S. VII. Auf Ausgaben einzelner Kompositionen von Fétis (seit 1827), Bottée de Toulmon und Monmerqué-Michel, die auch in der deutschen Literatur sofort (seit den Aufsätzen von G. W. Fink und R. G. Kiesewetter in der Allg. mus. Zeit. 1827 ff.) viel beachtet, oft wiederholt und zu verbessern gesucht wurden, folgte 1872 die (in mancher Hinsicht wenig gelungene) dichterisch-musikalische Gesamtausgabe E. de Coussemaker's (Oe. compl. du trouv. A. de la Halle), die seither nur für die mehrstimmigen „Rondeaux“ in der Ausgabe von F. Gennrich, Rond., Vir. u. Ball. 1921, S. 54—71, durch eine bessere Ausgabe ersetzt ist. — Unter den Jeux partis-Handschriften blieb das schon von Coussemaker (S. 197) auch für das Jeu parti Ray. Bibl. Nr. 1094 erwähnte Fragment von Cambrai auch von der neusten Herausgeberin der Jeux partis-Texte Adams (L. Nicod, Bibl. de l'Éc. des Hautes Ét. 224, 1917) unbeachtet; es bildet Bl. 3 der Fragmenten-Sammlung Cambrai 1328 (1176) (vgl. auch unten Teil 2) und überliefert leider nur den Schluß des Textes von Str. 6 V. 2 an (vgl. auch Gennrich, Zs. f. rom. Ph. 41, 311).

zu den bedeutendsten Werken dieser Zeit gehören (vgl. Sammelb. 5, 210 ff. und 216). Um so heller strahlt freilich Adams Ruhm als Schöpfers des Spiels von Robin und Marion.

Am nächsten dem Doppelmotetten-Repertoire von Mo steht die 100 ausgewählte, alphabetisch angeordnete 3stimmige Motetten (97 Doppelmotetten und 3 Tripelmotetten mit 52 lateinischen und 48 französischen Motetus- und 45 lateinischen und 55 französischen Triplumtexten) umfassende französische Motettenhandschrift, die jetzt der Bibliothek in Bamberg (Ed IV 6; **Ba**) gehört, herausgegeben 1908 von P. Aubry in den 3 Bänden der „Cent Motets du 13. siècle", deren erster eine ausgezeichnete phototypische Reproduktion von f. 1—64′ des Codex (den Motetten folgen noch ein 3stimmiger Conductus und 7 3stimmige Hoqueti)[1]), deren 2. eine nur in einigen Kleinigkeiten verbesserungsbedürftige Übertragung der 108 Werke und deren 3. neben wertvollen erstmaligen, z. T. freilich nur phototypischen Veröffentlichungen aus dem Organa- und Motetten-Repertoire von W_1, Worcester XVIII, Ma, St. V, Ars B, W_2, R, F, Lo B, Ψ, Mo, Tu und Fauv „Études et Commentaires" zum Bamberger Repertoire bringt, die oft weniger befriedigen (ebenso wie die eben genannte, dem Kapitel „La paléographie des motets" zugrunde gelegte Handschriftenfolge das Bild der historischen Entwicklung nicht richtig zeichnet).

Da hier der volle Umfang des Codex gut zugänglich ist, empfiehlt sich das Studium dieser Werke in folgender Ordnung, die die geschichtliche Entstehung der einzelnen Gattungen oder der einzelnen Werke[2]) und dabei zugleich die mannigfaltigen Richtungslinien der Entwicklung der Motette im 13. Jahrhundert deutlich werden läßt[3]).

Das erste Drittel des Repertoires Ba geht auf das Notre Dame-Repertoire zurück.

I. Für 16 Werke ist als älteste musikalische Form nachweisbar ein liturgisches Melisma des Notre Dame-Repertoires (N. D.-Mel.) oder ein Melisma der in St. V überlieferten Melismen-Sammlung (St. V-Mel.). Ba Nr. 61 (vgl. Rep. 1, 1, 113) hat als Qu. ein 4st. N.-D.-Mel. und als Or.-M. wohl die Form der 4st. lat. Tripelmotette. Nr. 97 (S. 115), 29 (S. 113 f.), 62 (S. 112) und wohl auch 88 (S. 200) haben als Qu. 3st. N. D.-Mel.; die Or.-M. ist für Nr. 97 eine Dpm. mit anderen Texten, für Nr. 29 und 62 eine 3st. lat. Motette ältesten Stils und für

[1]) Die beiden letzten Lagen des Codex enthalten einen 1271 datierten (zum Repertoire Ba aber keinerlei Beziehungen zeigenden, inhaltlich übrigens wenig bedeutenden) Musik-Traktat eines Engländers, dessen Name hier Amerus und Aumerus lautet; vgl. die Berliner Diss. von J. Kromolicki, Die Practica Artis Musicae des Amerus und ihre Stellung in der Musiktheorie des MA, 1909, die leider die Literatur über den Verfasser (J. Bale, Script. Bryt. Cat. 1, 1557, 322; Neuausg. Anal. Oxon., Med. and Mod. Ser. 9, 1902, 28; H. Davey, Hist. of Engl. Mus. 1895, 40 usw.) und die anderweitige Überlieferung des Traktats (Oxford Bodl. 77 saec. 14./15., wo leider nur der Anfang erhalten ist, und Trier Sem.-Bibl. 44 saec. 15.) übersieht, und den vortrefflichen Aufsatz von P. Blanchard, Alfred le Musicien et Alfred le Philosophe, Rass. Greg. 8, 1909, 419 ff. Es ist kein Zweifel, daß der Verfassername in Bamberg und Trier (Aimerus, wohl nicht Amierus, wie P. Bohn nach Blanchard l. c. 425, oder Anuerus, wie J. Marx, Trier. Archiv, Erg.-Heft 13, 1912, 41 lesen) aus Alfred entstellt ist, wie ihn Oxford nennt (Aluredus).

[2]) Aubry's Bemerkungen über die Geschichte der einzelnen Werke sind vielfach sehr unvollständig und, sobald sie die Altersfolge der einzelnen überlieferten Formen festzustellen suchen, meist völlig verfehlt (so z. B. bei Nr. 1, 4, 11, 25 [S. 29], 36, 44, 58, 61, 64, 75 und 87).

[3]) Ich kürze im Folgenden „musikalische Quelle" mit Qu., „originale Form der Motette" mit Or.-M. und „Doppelmotette" mit Dpm. ab.

Nr. 88 wohl eine der textlich differierenden Dpm.-Formen. Nr. 28 (S. 201) hat als Qu. ein 3st. St. V-Mel. und hat in Ba noch die originale Dpm.-Form. Nr. 74 (S. 116), 89 (S. 199), 76 (S. 200), 44 (S. 103 f.), 7 (S. 106), 67 (S. 114), 69 (S. 115) und 39 (S. 116) haben als Qu. 2st. N. D.-Mel.; die Or.-M.-Form ist für die ersten 3 die der Dpm., bei Nr. 74 mit anderem Motetustext, bei Nr. 89 mit gleichen und bei Nr. 76 mit anderen Texten, bei Nr. 44 und 7 die Form der 3st. lat. Motette mit älterem, musikalisch abweichendem Triplum und bei den letzten 3 die der 2st. lat. Motette, die später zur Dpm. erweitert wurde, bei Nr. 67 mit gleichem und bei Nr. 69 und 39 mit anderem Text. Nr. 41 (S. 201) und 15 (S. 211) gehen auf 2st. St. V-Mel. als Qu. zurück, wobei die Or.-M. für Nr. 41 die franz. Dpm. wie in Ba und für Nr. 15 eine 2st. franz. Motette ist.

II. Für 15 Werke ist die älteste erhaltene Form eine Motetten- (in einem Fall eine Conductus-) Form der Notre Dame-Handschriften. Nr. 60 (S. 105) ist musikalisch der Or.-M. noch gleich, giebt beiden Stimmen aber neue Texte. Nr. 6 (S. 107 f.), 75 (S. 108) und 45 (ib.) gestalten 3st. lat. Motetten mit Tripla älteren Stils zu Dpm. mit neuen Tripla um. Nr. 1 (S. 180) bildet in singulärer Weise eine Dpm. aus einem alten Conductus. Nr. 16 (S. 200) und 64 (ib.) sind noch die alten franz. Dpm.-Formen wie in W_2. Nr. 80 (S. 197) scheint ebenfalls die Or.-M. zu sein, von der W_2 bereits nur ein stimmlich reduziertes lat. Contrafactum überliefert. Nr. 87 (S. 199) und 4 (S. 201) haben als Or.-M. franz. Dpm., wie sie zuerst in W_2 erscheinen, die (wie sehr häufig in Ba) in Ba in lat. Dpm. umgewandelt sind. Nr. 11 (S. 202) verändert die alte franz. Or.-M. auch musikalisch. Nr. 63 (S. 208), 55 (S. 214), 9 (S. 216) und 36 (S. 221) sind Erweiterungen alter 2st. Motetten, wobei Nr. 63 und 55 die alten Motetus-Texte beibehalten, während Nr. 9 und 36 sie durch lateinische Contrafacta ersetzen.

III. Bei einem zweiten Drittel — 36 Werken — ist die älteste erhaltene Form die der Dpm. (oder Tripelmotette) im alten Corpus von Mo. Nr. 34 (S. 340), 43 (S. 310), 70 (ib.), 57, 90, 17, 51, 42, 23, 73, 91, 18, 48, 82, 65, 78 und 72 haben die gleiche franz. Dpm.-Form wie in Mo. Die Or.-M. zu Nr. 83 ist textlich z. T. anders; die zu Nr. 68 hat ein älteres, musikalisch abweichendes Triplum (und anderen Motetus-Text), die zu Nr. 35 sogar (ein ganz singulärer Fall) einen anderen Tenor. Nr. 10, 49, 3 und 2 erscheinen in Mo 4st.; doch war die Or.-M.-Form wohl die der Dpm. wie in Codex Ba, in dem die Texte Nr. 10 und 49 die originalen, dagegen Nr. 3 und 2 Contrafacta zu sein scheinen. Nr. 77, 99, 84, 95, 30 und 14 haben die gleiche lat., Nr. 47 hat die gleiche gemischtsprachige Dpm.-Form wie in Mo. Nicht weniger als 5 Werke: Nr. 94, 58, 19 (S. 315), 96 und 13 machen aus gemischtsprachigen Dpm. in Mo durch textlich neue lat. Tripla rein lat. Dpm.

Endlich das letzte Drittel des Repertoires Ba gehört der späteren Motetten-Epoche an.

IV. 15 Werke entstammen dem Repertoire von Mo 7. Nr. 52, 53 und 54 sind 3 3st. franz. Tripelmotetten dieses Repertoires, Nr. 24, 56, 40, 81 und 22 unveränderte franz. Dpm. mit lat. Tenores, Nr. 33 und 32 ebensolche gemischtsprachige und Nr. 59, 98 und 5 ebensolche lateinische. Nr. 25 und 26 ersetzen ältere Tripla durch musikalisch neue mit neuen Texten (zu Nr. 25 erscheint in den jüngeren Quellen dann sogar ein 3. stilistisch wiederum jüngeres).

V. Die übrigen 18 Werke treten zuerst hier in Ba auf, 6 franz. Dpm. mit lat. Tenores (Nr. *38, *50, 12, 27, 71 und 93), eine franz. Dpm. mit 2 Tenores (Nr. 92, eine ganz singuläre Erscheinung) und 11 lat. Dpm., eine Form, die auch in dieser letzten Gruppe von Werken (ebenso wie in allen früheren) sehr viel stärker vertreten ist als in den übrigen Motettensammlungen dieser Epoche — eine Eigentümlichkeit des Repertoires von Ba, die keineswegs für diese Epoche typisch ist — (Nr. *66, *100, *31, *37, *85, 20, 21, 46, 86, 8 und 79). Die 7 mit * bezeichneten Werke finden sich auch noch in späteren Quellen wieder; nur für 11 ist Codex Ba bisher die einzige Überlieferung.

Dem Codex Ba nahe verwandt war eine Sammlung von 57 3stimmigen Motetten (anscheinend 53 Doppelmotetten und 4 Tripelmotetten; mit 23 (24?) lateinischen und 34 (33?) französischen Motetus-Texten), von der nur ein Anfangsverzeichnis erhalten ist in einem Kartular des Erzbistums Besançon (Besançon 716; **Bes**; P. Meyer, Bull. de la Soc. des anc. textes frç. 24, 1898, 95 ff.; E. Hoepffner, Romania 47, 1921, 106 ff.[1]); vgl. auch Sammelb. 5, 187 und die Erwähnung von Bes an allen entsprechenden Stellen in Rep. 1, 1), das für die Doppelmotetten die Motetus-, für die Tripelmotetten die Tenor-Anfänge nebst den Seitenzahlen der verlorenen Handschrift angiebt[2]). Leider ist bei den ganz zahlreichen Fällen, in denen die Doppelmotetten mit lateinischen Moteti in der Überlieferung sowohl als gemischtsprachige (so namentlich in Mo), wie als rein lateinische Doppelmotetten (so namentlich in Ba) erscheinen, nicht festzustellen, ob Bes die originalen, aber unorganischen oder die späteren durch Contrafactur in organische Werke verwandelten Formen überlieferte; und das Gleiche gilt für die selteneren Fälle, in denen zu verschiedenen Zeiten Tripla verschiedenen musikalischen Stils mit lateinischen oder französischen Moteti verbunden wurden. Die Sammlung wurde durch die lateinischen und gemischtsprachigen Werke eröffnet (die Anfänge Nr. 1—23 sind lateinisch bis auf die französischen Nr. 12, den Motetus einer nur in gemischtsprachiger Form überlieferten Motette, und wohl auch Nr. 11a, vgl. Anm. 1); dann folgten die französischen, unter denen Nr. 29—32 infolge der vokalen Tenores Tripelmotetten bildeten. Die hier verlorenen Kompositionen sind mit ganz geringen Ausnahmen wohlbekannt (46 auch aus Mo, 41 auch aus Ba usf.); viele gehören zu den verbreitesten Motetten überhaupt; auf welchen Beifall der Sammler mit einem Repertoire wie Bes zählen durfte, zeigt sich auch darin, daß mehr als ein Drittel dieser Werke (nicht weniger als 21) in den musikalischen Lehrschriften als Beispiele erscheinen, unter den lateinischen z. B. die ganze Reihe von

---

1) Hoepffner ergänzt hier für die französischen Motetten die oft lückenhaften, einige Male auch irrigen Identifizierungen P. Meyer's, ohne freilich die noch unveröffentlichten Quellen wie Tu u. a. und die Musiklehrschriften heranziehen zu können und ohne auf die Handschrift selbst zurückzugehen (in Nr. 44, das er richtig mit Mo 7, 261 identifiziert, liest der Codex auch Ir, nicht Je, in Nr. 27 Le (jor?? .. en?) douch mois). Auch sonst übersieht er einiges: den entstellten Anfang Nr. 33 Gabelers doit bien (so im Codex) identifizierte ich mit [Balaam] Godalier ont bien ([591]; Rep. 1, 1, 199); in dem ebenfalls verderbten Anfang Nr. 11a Lis hec ratio möchte ich, da ein ähnlicher lateinischer Anfang nicht bekannt ist, eine Entstellung von Lis ne glay ne rosier vermuten, dem Anfang des französischen Motetus einer gemischtsprachigen Doppelmotette, die ziemlich verbreitet war (mit Lis und lateinischem Triplum aus Mo 5, Nachtrag Nr. 177, Mo 7, 266 und Tu Nr. 14 bekannt; als rein lateinische Doppelmotette aus Ca Nr. 7—8; ferner bildet Lis den Tenor von Tu Nr. 28) und auch infolge ihrer Kürze (vgl. Anm. 2) hier gut passen würde, so daß wie Bes Nr. 12 so auch Nr. 11a die Reihe der lateinischen Moteti durch einen französischen unterbräche; Nr. 38 ([361]) kommt doch in Ba vor (Ba Nr. 39; Rep. 1, 1, 116); bei Nr. 29 Ch ... uj ie sus (so im Codex), das er richtig in Chis a cui ergänzt, entscheidet er sich bei der Wahl zwischen Mo 7, 272 und 280 für das erstere Werk, das gemischtsprachig und in Mo singulär ist, während es mir sicher scheint, daß die verbreitete Tripelmotette 280 (Ba Nr. 54 usw.) gemeint ist.

2) Die Zahlen 11, 13 und 52 erscheinen dabei doppelt, offenbar weil auf diesen Seiten je 2 Werke anfangen (in der Tat gehören die Doppelmotetten Nr. 11a, falls meine Identifizierung richtig ist, 13a und 52a zu den kürzesten Werken). Um die Zählung P. Meyers beibehalten zu können, die nur die Seitenzahlen nennt, bezeichne ich die Doppelmotetten dieser Seiten mit Nr. 11a und 11b usf.

Nr. 2 bis 9. Bei den französischen Werken ist ein gewisses, wenn auch nicht sehr beträchtliches Vorwiegen der Werke des neuen Stils deutlich zu bemerken, während die lateinischen fast ausschließlich dem alten Repertoire entstammen und aus dem neuen lateinischen Repertoire von Mo 7 nur 2 Werke aufnehmen (Nr. 7 und 8, gerade die beiden, die auch Ψ überliefert; gegenüber 14 oder 15 französischen, dem vorwiegend gemischtsprachig überlieferten Nr. 11a (?) und den nur gemischtsprachig erhaltenen Nr. 3 und 12). Textlich hier singulär, wobei aber nicht ausgeschlossen ist, daß die Kompositionen mit anderen Texten doch bekannt sind, bleiben, falls Nr. 11a von mir richtig identifiziert ist, nur 5 französische Werke: Nr. 27 (wegen eines Flecks schlecht lesbar; vgl. oben), 34, 35 (Quant venra li mieus amis im Codex), 36 und 48, von denen der Anfang Nr. 34 auch der Anfang eines nur textlich überlieferten Rondeaus ist (Gennrich, Rond. usw., S. 76), sehr wohl aber auch der einer verlorenen Motette (z. B. eines Motet enté mit diesem Refrain) sein kann, da es unwahrscheinlich scheint, ihn etwa als Tenor (wie die Anfänge Nr. 29—32) aufzufassen.

Aus einer wahrscheinlich ebenfalls dem Codex Ba ähnlichen Handschrift fand ich geringe Reste in einem Vorsatzblatt der in Paris geschriebenen Lukan-Handschrift Rom Vat. Reg. 1543 **(Reg)**, auf das ich durch H. M. Bannister's Mon. Vat. di paleogr. mus. lat. (1, 1913, 189) [1]) aufmerksam wurde, wo aus

---

[1]) Von anderen erst durch Bannister († 1919; vgl. Anal. hy. 55, 1922, XII f.) bekannt gewordenen, für die mittelalterliche mehrstimmige Musik wichtigen Handschriften der Vaticana nenne ich hier folgende:

I. 5 aus der älteren Zeit, die ich infolge freundlicher Mitteilung von Herrn Bannister bereits 1911 in Rom benutzen konnte, während ich für die übrigen auf Photographien von 1914 angewiesen bin: Reg. 586 aus Tours oder Fleury mit 3 Organa saec. 11. (älteren Kompositionen von M 1, 9 und 41 meines Rep.; Bannister 1, 79 usw. und 2, Tf. 43a); Reg. 592 aus Fleury mit Organa saec. 11. (bei 9 zu 2stimmiger Komposition bestimmten Petrus-Responsorien sind jedoch nur bei Teilen vom 1., 2. und 9. die Organalstimmen eingetragen; ib. 1, 80 f. und 2, Tf. 44); Vat. 4320 mit einer 2stimmigen Lamentation saec. 12. (1, 116); Borgia 211 mit 2 nur schlecht oder gar nicht lesbaren anscheinend 2stimmigen Kompositionen saec. 13. in Montecassineser Neumen (einer von Bannister als Sequenz, aber hier textlos überliefert bezeichneten Komposition — bildet aber nicht Ordo juris (??) ... justitia den Anfang des Textes? — und dem Alleluja Verbum caro; 1, 116 f.); Ottob. 3025 mit einem Traktat Ars organi und 3 Organa saec. 13. (singulären Kompositionen spätorganalen Stils von M 44, vom Responsorium Operibus und — von Bannister nicht erwähnt — von O 15; 1, 156 und 2, Tf. 99).

II. Für die Trecentokunst: Ottob. 1790 mit Fragmenten aus Giovanni da Cascia's Più non mi curo, La bella stella und Nel mezo a sei paon und Lorenzo's Vidi nell' ombra (1, 188, wo nur das 2. genannt ist, dessen Anfang nicht „A (oppure O)", sondern [L]a ist, und 2, Tf. 130 b; Nel mezo wird auch von Simone Prodenzani citiert; vgl. die letzte — dritte — Ausgabe der für die italienische Musik des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts höchst interessanten Sonette aus dem Mundus placitus in seinem Saporetto von S. Debenedetti, Il „Sollazzo" 1922, S. 177 — ohne Erwähnung dieser Handschrift —); Barb. 171 (1, 185), woraus ich leider den Inhalt von f. 223 noch nicht kenne, da ich 1914 die erbetene Photographie dieser Seite nicht erhielt; auf f. 223′ findet sich der Schluß vom Tenor und Contratenor eines 3stimmigen tropischen Gloria (zum Tropustext Clementie pax bajula vgl. Anal. hy. 1, 100 und 47, 269; die gleiche Komposition ist erhalten in den Paduaner Fragmenten in Padua 1475, f. 47′—48′ des einstigen Codex vollständig und f. 44′ Fragment der beiden Unterstimmen) und der Anfang einer mir bisher sonst noch nicht nachweisbaren Oberstimme eines Et in terra; Barb. 657 (1, 189) mit dem Anfang eines mir bisher sonst noch nicht nachweisbaren 2stimmigen Credo, dessen Komposition noch in das 14. Jahrhundert zurückgehen kann; Reg. 1146 (1,189; vgl. ib. 195 ff.), wo f. 72′ und 73 nicht Motetten des 14. Jahrhunderts, wie 1, 189 angegeben, wohl aber eine Anzahl bis auf einen nicht bezeichneter Tenores dieser Zeit, die ich indes noch nicht identifizieren konnte, eingetragen sind.

III. Pal. lat. 488 aus Mainz (1, 169) mit der auf der letzten Seite nachgetragenen 2stimmigen Komposition des weihnachtlichen Benedicamus-Tropus Procedentem sponsum.

dem Inhalt nur Nr. 3 genannt ist. Eine Photographie, die ich im Frühjahr 1914 erhielt, gab als weiteren Inhalt des beim Binden sehr verstümmelten Doppelblatts Reste von 4 weiteren 3stimmigen Motetten zu erkennen: 1) Mo 5, 78 (= Ba Nr. 57), 2) eines sonst unbekannten lateinischen Contrafactums zur Doppelmotettenform von Mo 2, 29 (= Ba Nr. 28), 3) Ba Nr. 93, 4) Mo 7, 269 und 5) Mo 7, 271. Ob der Codex noch weitere Reste birgt, ist mir nicht bekannt. Der Verlust der ganzen Handschrift ist sehr zu bedauern, da, so winzig diese ihre bisher bekannten Reste auch sind, sie doch genügen, um zu zeigen, daß die musikalische Fassung der Werke gerade hier eine besonders gute war und daß ihr Repertoire sich auf das Mannigfaltigste zusammensetzte. Aber auch so wird unsere Kenntnis dieser Epoche bereits durch sie sehr willkommen bereichert. Ich erwähne hier nur Folgendes: bei Nr. 2 ist in der Motettenüberlieferung nur hier der Tenor richtig, wenn auch unvollständig bezeichnet (Et vide statt der inkorrekten Bezeichnungen in W_2, Mo und Ba; vgl. Rep. 1, 1, 148); bei Nr. 3 findet sich hier statt der schlechten Tenor-Bezeichnung in Ba: Notum die gute: Neuma [toni 6.] und statt der inkonsequenten rhythmischen Tenor-Schreibung in Ba eine bessere (regelmäßig längere Noten anstelle der Unisoni in Ba); der Motetus von Nr. 3 Toute seule passerai, ein Motet enté, benutzt zum Anfang und Schluß einen Refrain, der auch einem von Grocheo[1]) zitierten, nur textlich erhaltenen Rondeau zugrunde liegt, dessen Melodie Gennrich, Rond. usw. S. 79, nach Ba Nr. 93 rekonstruierte; Nr. 4 mit einem französischen Rondeau im Tenor (He resvelle toi Robin), dessen Refrain auch in Halle's Robin und Marion erklingt, und Nr. 5 mit einem Motetus (Fi mari), der größere Abschnitte aus einem Rondeau Halle's zitiert, und ebenfalls einem Rondeau-Tenor (Nus n'ierl) zeigen, daß auch diese Tripelmotetten mit französischen Rondeaux im Tenor verbreiteter waren, als sich bisher nachweisen ließ, und bringen neue Beiträge zur Kenntnis der Verbreitung der Kunst Adam de la Halle's.

---

die aus einer großen Zahl deutscher und böhmischer Handschriften seit dem 14. Jahrhundert bekannt ist (z. B. Graz 756, Innsbruck 457, Engelberg 314 f. 127 und 180′, Göttweig 307, München St.-B. lat. 5511, ib. Un.-B. 156, Berl. germ. 8° 190, Göttingen theol. 220 g, Prag Un.-B. V H 11 und VII G 16). — Das 1, 142 genannte 3stimmige Benedicamus in Vat. 4749 f. 15 (f. 15′ enthält nur 3 einstimmige Benedicamus, nicht ein 3stimmiges, wie 1, 189 angegeben) und die Passion „per 3 voci" (soll das „3stimmig" oder nur „für 3 alternierende Sänger" bedeuten?) in dem deutschen Codex Pal. 457 saec. 14. (1, 167) sind mir noch nicht bekannt. — Die übrigen S. 189 genannten mehrstimmigen Werke entstammen späterer Zeit. — Vgl. ferner Rep. 1, 1, 14.

[1]) ed. J. Wolf, Sammelb. 1, 92. Von den weiteren von Grocheo zitierten französischen Texten sind bekannt: S. 91 Ausi com l'unicorne = Ray. Bibl. Nr. 2075, eine oft überlieferte Chanson Thibaut's; ib. Quant li roussignol = ib. Nr. 1559 vom Chatelain von Coucy, ebenfalls eine der verbreitetsten Trouvère-Chansons, deren Melodie schon Laborde, Essai 2, 1780, 281 edierte; S. 92 Chanter m'estuet (so ist zu lesen), quar ne m'en puis tenir = ib. Nr. 1476, wiederum von Thibaut; ib. Au reparier que je fis de Prouvence = ib. Nr. 624. Statt de Girardo, de Maria (S. 91) schlägt Rechnitz (bei J. B. Beck, Ac. d. Inscr. et B.-L., c.-r. des séances ... 1909, 40) de Girardo de Viana (vgl. Gröber, Grdr. 2, 1, 559) zu lesen vor. Die von Grocheo S. 99 genannten „difficiles res Tassyni" kommen bekanntlich dreimal als Tenores (Chose Tassin) in Mo 7 (7, 270, 292 und 294) vor; vgl. Coussemaker, L'art harm. Beispiel Nr. 40 (für 7, 294), P. Aubry, Rech. sur les tén. frç. 1907, S. 32 ff. (vielfach inkorrekt) und J. Wolf, Arch. f. M. W. 1, 1918/19, S. 22 (der 1. endet mit G Takt 26; im 2. scheint mir der Wechsel zwischen 1. und 2. Modus im Codex beabsichtigt).

Die nächste Handschrift in der Reihe der Mensural-Handschriften ist ebenfalls nur fragmentarisch erhalten, freilich in etwas größerem Umfang, und führt allem Anschein nach aus Frankreich nach Deutschland. Ihre Reste fanden sich in Wimpfener Handschriften und Inkunabeln der Darmstädter Bibliothek (u. a. im Codex 717; z. T. früher in der Fragmenten-Sammlung 3094 aufbewahrt) und sind jetzt als Nr. 3317, 3471 und 3472 vereinigt (**Da**). Die erste Kunde von ihnen gab F. W. Roth durch einige Textdrucke und kurze (sehr ergänzungsbedürftige) Beschreibungen einiger Blätter (Lat. Hymnen 1887, S. 13, 39, 54 und 139; ferner in Germania 32 (N. R. 20), 1887, 255, Monatsh. f. M. G. 20, 1888, 84 und Roman. Forsch. 6, [1889] 1891, 199). Weitere der gleichen Handschrift angehörige Reste wurden von W. Meyer (1899; vgl. Fragm. Bur. 1901, 19) und mir (1907) gefunden. In der musikgeschichtlichen Literatur sind sie bisher nur in meinem Aufsatz über die mehrstimmigen Werke der Hs. Engelberg 314 (Km. Jb. 21, 1908, 57) und im Rep. 1, 1 herangezogen (vgl. ferner H. J. Moser, Gesch. d. dtsch. Musik 1, 1920, 337).

Ihr Inhalt ist folgender:

Doppelblatt I: 1) 3stimmig Deus in adjutorium (= Mo 1,1 usw.); 2) Mo 4, 52 (vgl. Rep. 1,1, 108); 3) Mo 8, 330; Blatt II: 4) Mo 4, 60; 5) Mo 4, 59 (l. c. 199); Blatt III: 6) Salve virgo parens und O Maria mater Dei, Contrafactum zu Mo 5, 94, bisher nur aus den Citaten des Motetus bei Franco (Couss. Scr. 1, 127 und 131) bekannt (mit einem nicht gelungenen Emendationsversuch im Codex); 7) Ba Nr. 4 (Contrafactum zu Mo 5, 110; l. c. 201); Doppelblatt IV: 8) Mo 4, 56; 9) Ba Nr. 76 (Contrafactum zu Mo 2, 19; l. c. 200); 10) Ba Nr. 83 (mit weltlichem französischem Triplum auch Mo 3, 43); 10 a) Reste, aus denen nur zu erkennen ist, daß eine Doppelmotette folgte; Doppelblatt V: 11) singuläre Doppelmolette Benedicite dominus edent, B. d. gustate und Aptatur; 12) Ba Nr. 31; 13) 2stimmig Ave gloriosa (der Motetten-Tenor ist hier in eine Conductus-Unterstimme umgestaltet; vgl. Rep. 1, 1, 180); 14)—17) singuläre 1-, 2- und 3stimmige Conductus (14—16 sind Benedicamus-Tropen); Blatt VI: 18) Schluß eines 3stimmigen Conductus ohne Text (mir noch nicht identifizierbar); 19) 3stimmiger Conductus Si membrana (vgl. Rep. 1, 1, 100 und oben S. 187); Blatt VII: 20) Schluß einer sonst unbekannten Doppelmotette; 21) Ba Nr. 37 (das interessanteste Stück der Fragmente); Blatt VIII: 22) Mo 4, 51.

Der Inhalt der Handschrift ist also rein geistlich oder moralisierend. Überwiegend bilden ihn Doppelmotetten, größtenteils aus dem alten Corpus von Mo; doch fehlen auch Werke neuen Stils nicht ganz; in Nr. 3 überliefert Da sogar bereits das stilistisch 3. Triplum dieser Doppelmotette, die in Mo 7 (7,282) erst mit dem 1. erschien. Vielfach sind es die verbreitetsten Werke dieser Gattung, die so auch hier das Rückgrat des Repertoires bilden. Die Texte sind lateinisch bis auf das französische Triplum Nr. 10 (auch ediert von A. Stimming, Rom. Forsch. 23, 1907, 103 und Die altfrz. Mot. der Bamb. Hs. 1906, S. XXXVII) und den teilweis romanischen, teilweis deutschen, seiner textlichen Bedeutung nach noch unerklärten Brumas-Tenor Nr. 21 (nur eine Tenorperiode aufzeichnend, aber diese mit vollem Text, während Ba ihn nur lateinisch bezeichnet: Brumans est mors und ligiert schreibt; ferner zeigt Da, daß T. 21—40 im Triplum in Ba entstellt und nach Da zu emendieren ist, indem aus T. 21 3 Takte werden und alle folgenden um 2 Takte rücken; vgl. Zs. f. MW. 5, 1923, 440).
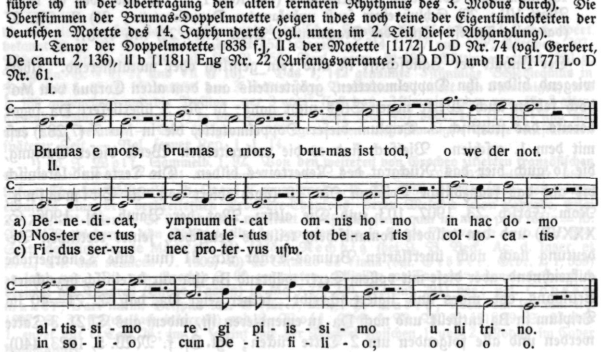
Diese deutschen Worte des Brumas-Tenors sind das einzige Vorkommen deutscher Sprache im gesamten Motettenrepertoire des 13. Jahrhunderts[1]). Schon sie dürften genügen, um für die Entstehung des Codex Da deutsche Provenienz nahezulegen, wenn auch zunächst noch die Möglichkeit bestehen bleibt, daß sie nachträglich dem Tenor untergelegt sein können[2]). Daneben unterstützen aber auch manche andere Gründe (z. T. ähnliche wie bei Mü B) die Annahme deutscher Provenienz stark: der Umstand, daß der Codex nachweislich schon im 15. Jahrhundert (in dem er zerschnitten wurde) in deutschem Besitz war, die Beschränkung auf rein geistliches Repertoire, die Vermischung von Motetten und Conductus, speziell Benedicamus-Tropen, die mensurale Aufzeichnung von mehrstimmigen Conductus, unfranzösische Eigentümlichkeiten der Notation, die gerade die Notation von Da zu einer stellenweise sehr eigenartigen machen (besonders auffällig sind z. B. die oft erst durch Rasur oder sonstige Emendation vorgenommenen Änderungen des ungeraden Taktes im 3. Modus in geraden Takt, namentlich auf den von einer eigenen Hand geschriebenen Blättern VII und VIII, die u. a. in Lo D eine Parallele finden; dabei ist aber die musikalische Überlieferung als solche in Da meist vortrefflich).

---

[1]) Zu eindrucksvoller Aufführung (auf Veranlassung von Professor W. Gurlitt) gelangte das Werk in vokaler Tripelmotettenform in Karlsruhe am 25. September 1922; vgl. das Programmheft: „Musik des Mittelalters, Badische Kunsthalle Karlsruhe 24. bis 26. September 1922" (mit dem Facsimile des Anfangs des Tenors nach Da am Schluß), das „Brumans est mors" mit „Unerbittlich ist der Tod" übersetzt. (Die Organa waren in diesem Programm durch Leonins und Perotins Alleuja Pascha aus dem Magnus Liber Organi [zweistimmig mit den einstimmigen Chorschlüssen des Alleluja und des Versus und den eingefügten dreistimmigen Motetten Gaudeat devotio und Radix venie], die weltliche Motette durch die Jolietement-Tripelmotette [Ba Nr. 53 usw.] und die älteste Instrumentalmusik durch eine Estampie und eine Danse aus Paris B. N. frç. 844 und das dreistimmige In seculum viellatoris [Ba Nr. 105] vertreten). Vgl. Zs. f. MW 5, 1923, 434—460.

[2]) Ich möchte aber folgende Parallele zwischen dem Wimpfener Tenor und einem sicher deutschen Tenor des 14. Jahrhunderts, der mit 3 verschiedenen Texten 3 Motetten deutscher Provenienz in Eng und Lo D zugrunde liegt, nicht unerwähnt lassen. (Trotz der meist binären Schreibung auch in dem die Motetten in verwahrloster Mensural-Notation aufzeichnenden Codex Lo D — Eng ist in deutscher mensurloser Neumenschrift geschrieben — führe ich in der Übertragung den alten ternären Rhythmus des 3. Modus durch). Die Oberstimmen der Brumas-Doppelmotette zeigen indes noch keine der Eigentümlichkeiten der deutschen Motette des 14. Jahrhunderts (vgl. unten im 2. Teil dieser Abhandlung).

I. Tenor der Doppelmotette [838 f.], II a der Motette [1172] Lo D Nr. 74 (vgl. Gerbert, De cantu 2, 136), II b [1181] Eng Nr. 22 (Anfangsvariante: D D D D) und II c [1177] Lo D Nr. 61.



Trifft diese Annahme zu, so nimmt der Codex Da unter den deutschen Handschriften dann den ersten Rang ein und zeigt uns ein bedeutendes praktisches Gegenstück zur Lehrtätigkeit Francos von Köln.

Die letzte größere aus dem Hauptrepertoire des 13. Jahrhunderts sich speisende Motetten-Sammlung endlich ist ein (nach den Gebrauchsspuren zu schließen, einst eifrig benutzter, später merkwürdigerweise mit einer Bibelhandschrift vereinigter, aber für sich alt foliierter) Motettenfaszikel wallonischer Provenienz mit 31 3stimmigen Motetten (Doppel- und Tripelmotetten) in dem aus St. Jakob in Lüttich stammenden Codex Turin Reale Bibl. Mss. Vari 42 (**Tu**), der bisher außer in meinem Rep. nur von G. M. Dreves (Anal. hy. 20, 1895, 169), P. Aubry (Cent Motets 3, 1908; ihn machte P. Meyer, der eine Copie der Texte besaß, auf die Handschrift aufmerksam) und F. Gennrich (Rond. usw. 1921, 46 f.) herangezogen wurde.

Ein Verzeichnis seines gesamten Inhalts ist bisher noch nirgends gegeben; so folge es hier in Kürze.

Auf 3 einleitende 3stimmige Conductus (Parce virgo, dessen Text Dreves l. c. druckte, und die 2 Kompositionen von Deus in adjutorium, = Mo 8, 303 und 1, 1) folgen die Motetten: 1) Mo 7, 273; 2) Mo 7, 258; 3) Mo 7, 268; 4) Mo 5, 94; 5) Mo 7, 275; 6) Mo 7, 281 (vgl. Rep. 1, 1, 116); 7) Mo 5, 119; 8) Mo 7, 262; 9) Mo 7, 255; 10) Mo 7, 264; 11) Mo 7, 254; 12) Biaus dous amis, Grant pechiet und Vale; 13) Mo 7, 257; 14) Mo 7, 266 (zuerst in Mo 5, Nachtrag Nr. 177); 15) Fine amurs, J'ai lonc tens und Orendroit usw. (den Tenor bildet die Chanson Ray. Bibl. Nr. 197; sonst nur 2stimmig aus einem verschollenen Fragment Arras bekannt); 16) Mo 7, 256; 17) Sens penseir, Quant la saisons (den Motetus bildet die Chanson Ray. Bibl. Nr. 505) und Qui bien aime, a tart oblie; por ce usw. (der Tenor, der textlich motettenartig gebaut ist, benutzt zum Refrain, mit dem er beginnt, keine der 5 zu diesen Versen sonst bekannten Melodien); 18) Mo 8, 320 (vgl. Rep. 1, 1, 297); 19) Doppelmotettenform von Mo 2, 19 (l. c. 200); 20) Mo 7, 260; 21) Mo 7, 253; 22) Doppelmotettenform von Mo 6, 243 mit dem hier singulären Triplum Je me doi bien doloseir (l. c. 149); 23) Mo 7, 280; 24) Mo 7, 288 (der Tenor Omnes ist hier bezeichnet: „Ki n'at point d'argent"); 25) Mo 3, 38; 26) Leis l'ormelle, Main soi levat sires Garins und „Je ne chaindrai mais" (vgl. Aubry 3, Tf. 12; ferner in Iv f. 22 und Ca B f. 17 überliefert); 27) gemischtsprachige Form von Mo 5, 78 mit hier singulärem Triplum-Text Pulchra decens; 28) Por ma dame, La jolie penseie und L[is ne glais] (den Tenor bildet der Motetus von Tu Nr. 14) [1]; 29) Amours en cui, En mun cuer und In seculum; 30) Mo 8, 318; 31) Mo 5, 92 (vgl. Rep. 1, 1, 208).

Wie diese Angaben zeigen, steht diese in den französischen Texten wallonischen Dialekt aufweisende Sammlung, die besonders die weltliche Kunst pflegt und gegenüber 24 Werken mit französischen Moteti und französischen Tripla, darunter 8 mit französischen Tenores, von denen 4 den vollständigen Text ausschreiben und die anderen 4 zwar nur mit den Anfangsworten oder dem Anfangsbuchstaben bezeichnet sind, aber ebenfalls mit vollem Text gesungen werden konnten, so daß die Zahl der Tripelmotetten bis 8 betragen kann, und einem 9. mit

[1]) Ein analoger Fall ist die Benutzung des Motetus von Mo 5, 78 als Tenor der aus diesem Grunde von Aubry, Cent Mot. 3, 32 herausgegebenen Doppel- oder, falls die Tenorausführung vokal war, Tripelmotette Mo 8, 337.

französischer Bezeichnung eines lateinischen Tenors, nur eine rein lateinische Doppelmotette (Nr. 5, eine in Ba fehlende Solem-Doppelmotette, eines der stilistisch jüngsten Werke von Mo 7) und 6 gemischtsprachige aufnimmt, von denen 3 sich aus lateinischen Moteti und französischen Tripla und 3 umgekehrt zusammensetzen — sie steht unter den bisher bekannten Sammlungen mittleren Umfangs am entschiedensten auf dem Boden der neuen Kunst des hier mit nicht weniger als 16 Werken vertretenen 7. Faszikels von Mo, dem gegenüber die Vertreter des älteren Repertoires, die freilich keineswegs fehlen, stark zurücktreten. Und ebenso kommen in den hier neuen Werken manche künstlerische Bestrebungen zum Ausdruck (auf einiges ist schon oben hingewiesen), die Entwicklungsfäden, die zuerst in Mo 7 zu beobachten waren, weiter spinnen und zur Epoche des 8. Faszikels von Mo überleiten.

So bietet der Motettenfaszikel Tu (auch ganz abgesehen von den interessanten Varianten, die sich in der vortrefflichen musikalischen Überlieferung von Tu finden, von der in vielen einzelnen Zügen eigenartigen Notation und von der dialektisch hier singulären Textgestaltung, die auch von philologischer Seite noch nicht beachtet ist — auch die Texte der hier singulären Werke sind noch unediert —) vielerlei Neues.

Endlich die letzte größere französische Sammlung von Motetten im Stil des 13. Jahrhunderts, die, wie schon erwähnt, um die Wende des Jahrhunderts oder vielleicht sogar erst im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts entstand[1]), aber noch keinerlei Beeinflussung durch die neue Stilwandlung der Motette zeigt, die uns in den neuen Motetten des Roman de Fauvel entgegentritt, ist der schon oben charakterisierte 8. Faszikel von Montpellier, eine Sammlung von 42 Motetten mit dem einleitenden Conductus Deus in adjutorium, deren Werke nur in ungewöhnlich spärlichem Umfang bisher anderweitig nachweisbar sind, offenbar

---

[1]) Es handelt sich dabei, wie in allen ähnlichen Fällen, um die Entstehungszeit des Repertoires als solchen, nicht um die Zeit der Niederschrift der erhaltenen Handschrift, die in diesem Fall (wie in vielen ähnlichen Fällen) sicher erst in das 14. Jahrhundert fällt. Es ist hier fast überall davon Abstand genommen, die Zeit der Niederschrift der erhaltenen Handschriften anzugeben, da sie für die Entstehungszeit der Werke selbst und die Zusammenstellung der Werke zu einem nach bestimmten Anschauungen orientierten Repertoire meist irrelevant ist. Über den terminus ante quem non, das einzige, was diese Angaben darüber aussagen können, kann meist aus anderen Quellen und Erwägungen kein Zweifel sein. Im übrigen zeigt das Alter der Niederschrift, wenn es sich um tatsächliche Gebrauchshandschriften handelt — zu denen z. B. ein so eminent wichtiger Codex wie F anscheinend nicht gehört; vgl. Rep. 1, 1, 59 — wohl, wie lange diese oder jene Werke in der Praxis lebten, wobei wir freilich nur in den seltensten Fällen einmal Genaueres über den Kreis wissen, aus dem die einzelnen Handschriften stammen oder für den sie bestimmt waren. Für die wichtigere Frage nach der Entstehungsepoche der Werke aber müssen wir uns, wenn anderes Quellenmaterial uns nicht zu Hülfe kommt, der Methode der stilistischen Untersuchung anvertrauen, deren Resultate ich hier (und in meinem Repertorium) vorlege. Dabei ist es gleichgültig, daß z. B. Codex W_2 erst dem 14. Jahrhundert entstammt, da alle inneren und äußeren Momente die hier vorliegende Gestalt des Organum- und Motetten-Repertoires dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts zusprechen, oder daß die einzige bisher bekannte Quelle, die Leonins Magnus Liber Organi ohne die Perotinischen Eingriffe überliefert, W_1, ebenfalls erst dem 14. Jahrhundert angehört, da kein Zweifel darüber bestehen kann, daß das Original des 3. und 4. Faszikels von W_1 im 12. Jahrhundert geschrieben ist. — Daß ein in Mo 8 neues Werk wie Nr. 334 (Coussemaker, L'art harm. Beispiel Nr. 41; vgl. Sammelb. 5,224) noch im 13. Jahrhundert entstand, lassen die teilweise mit Namen in Mo 7, 256 und vielleicht auch in Halle's Doppelmotette Mo 7, 258 gleichen Namen des hier geschilderten Pariser Sängerkreises wohl mit Sicherheit schließen.

ein Repertoire, das auf die Weiterentwicklung nur von geringem Einfluß gewesen ist. Den Textsprachen nach sind in den Doppel- und Tripelmotetten 17 Moteti und 14 Tripla lateinisch, 22 Moteti, 25 Tripla und 10 Tenores französisch; in 3 Werken singen Motetus und Triplum den gleichen lateinischen Text. Stilistisch bringt diese Sammlung sehr vielerlei Neues, so in der weiteren Lockerung der alten rhythmischen Fesseln[1]), in der fortschreitenden, wenn auch immer noch nur ganz vereinzelt bleibenden Verwendung zweizeitigen Taktes[2]), in dem gelegentlichen Sichanbahnen des „isorhythmischen" Aufbaues der Motette (am stärksten in der unedierten Doppelmotette Nr. 311; vgl. ferner Sammelb. 5, 217 f. und 223), in dem Eindringen ausgedehnterer Melismatik in die Motette[3]), speziell in melismatischen Hoqueti-Schlüssen (wie in Nr. 328, 340 und 341), die ebenso wie die „Isorhythmie" zu den stilistischen Haupteigentümlichkeiten der Motette des 14. Jahrhunderts gehören, und in den 3 im Motetten-Repertoire stilistisch ganz singulär bleibenden, in den Oberstimmen nur eintextigen Werken Nr. 339—341, einer Alleluja- und 2 Epiphanias-Motetten (herausgegeben von Coussemaker, l. c. Nr. 21—23; vgl. Sammelb. 5, 220 ff.).

Neben die zunächst betrachteten größeren Sammlungen treten nun auch für das Motetten-Repertoire der Epoche des alten Corpus von Mo und der Epoche von Mo 7 eine ganze Anzahl kleinerer von wechselndem, meist geringerem Wert, bisweilen aber interessant durch die neue Umgebung, in die die Motetten hier gestellt sind, und durch die in den Handschriften französischer, englischer, italienischer und deutscher Provenienz vielfach ganz andersartige Auswahl, die getroffen wird, und eine sehr stattliche Zahl vereinzelter Motetten-Überlieferungen in Quellen allermannigfaltigster Art.

Die Notenschrift dieser durchaus in zweiter Linie stehenden Quellen ist sehr verschiedenartig; es kommen die mannigfachsten Zwischenstufen zwischen der primitivsten Neumen-Notation und der reinsten franconischen Mensuralschrift vor, bei deren Beurteilung nicht vergessen werden darf, daß es vielfach nicht, wie bei den größeren Sammlungen, musikalisch durchgebildete Schreiber, sondern musikalische Laien waren, die sich diese Werke irgendwo aufzeichneten, oder daß diese Handschriften überhaupt aus Kreisen stammen, denen die Geheimnisse der Mensural-Notation noch nicht geläufig oder überhaupt noch verschlossen waren, so daß vielen der hier auftretenden Merkwürdigkeiten der Notation kein besonderes Gewicht für die Entwicklung der Notenschrift beizulegen ist. Auch die musikalische Form, in der die Motetten hier erscheinen, ist vielfach vereinfacht. Selten finden

---

1) Doch tritt auch hier noch kein völliger Bruch mit der alten modalen Rhythmik ein; auffällig ist die starke Bevorzugung des 2. Modus, der in Mo 7 umgekehrt ganz zurückgetreten war.

2) So in Nr. 328, her. von Aubry, Cent Mot. 3, 156 und J. Wolf, Handb. der Notationskunde 1, 1913, 272.

3) Diese melismatischen Partien bilden entweder in sich abgeschlossene Anfangs- und Schlußperioden, die sehr wohl als instrumentale Vor- und Nachspiele erklungen sein können (z. B. in Nr. 322, her. von Aubry, Cent Mot. 3, 151); daneben bietet Mo 8 auch ein Beispiel, in dem die vokale Melodie durchweg durch teilweise höchst ausgedehnte Melismatik gedehnt wird, in dem als Rondeau gebauten Motetus Vo vair oel (Nr. 314; her. von Gennrich, Rond. usw. S. 48 f.), der bereits ganz den Stil des französischen Liedes des 14. Jahrhunderts verrät (vgl. die Melodien aus dem Roman de Fauvel und Lescurel's ib. S. 290 ff.).

wir z. B. die Doppelmotetten in dieser Art Quellen musikalisch vollständig überliefert; oft begnügen sie sich mit der Reduktion der Doppelmotette auf eine 2stimmige Form, oft (ebenso wie die ähnlichen im Rep. 1, 1 für die Motetten des ältesten Repertoires beschriebenen Handschriften) nur mit einer Stimme aus dem ursprünglich mehrstimmigen musikalischen Ganzen.

An die Spitze dieser kleineren Sammlungen französischer Provenienz sind die beiden bekannten, für die französischen Motetten auch in G. Raynaud's Recueil de Motets français 1881 und 1883 bereits benutzten Sammlungen in Rom Vat. Reg. 1490 (V; vgl. ib. 2, 159) und Paris B. N. lat. 11266 (Ψ; vgl. Coussemaker, L'art harm. S 169) zu stellen, da diese nur Doppelmotetten in voller Form überliefert, jene wenigstens überwiegend die vollen Formen aufnehmen wollte.

Freilich ist der Umfang der französischen Motetten-Sammlung in V, dem berühmten schönen Arraser Chansonnier der Vaticana, trotz der Rolle, die gerade Arras für die Motette spielte[1]), sowohl äußerlich, wie dem inneren Gehalt nach sehr bescheiden (4 Doppelmotetten, 1 Triplum und 2 Moteti). Den Motetten wird nicht einmal ein eigener Faszikel eingeräumt, sondern im gleichen Faszikel werden ihnen gleich (wie in der lothringischen Texthandschrift D) die ihnen durch die Refrainverwendung verwandten, musikalisch freilich auf ganz anderem Boden stehenden Rondeaux angegliedert. 10 (oder, da V Nr. 10 sich f. 25′ wiederholt, 9) weitere kleine Motetten bilden in der großen Sammlung von Chansons die bisweilen erst nachgetragenen Schlußstücke der Werke einzelner Dichter — woraus freilich, wie schon erwähnt, der Vorteil erwächst, daß in 3 Fällen der in der Motetten-Überlieferung sonst fehlende Verfassername bekannt wird (leider sind alle 3 nur ganz schlichte und einfache Motetus-Melodien) —. Die Notensysteme sind oft leer geblieben (bei 11 von diesen 17 Werken ganz, bei 2 weiteren teilweise) und, wo die Noten in der Motetten-Sammlung eingetragen wurden, geschah es ganz inkonsequent in Quadrat- und einer sehr entstellten Mensural-Notation. Neben einigen vollen Doppelmotettenformen von Werken sowohl des alten Corpus von Mo wie aus Mo 7 fehlen aber auch hier die Stimmreduktionen nicht, die in einem Fall wie z. B. bei Halle's Seculum-Doppelmotette, aus der hier (f. 93′) nur der Motetus herausgerissen erscheint, nicht zu rechtfertigen sind.

Sowohl im Vergleich mit den größeren Motetten-Sammlungen wie im Vergleich mit der außerordentlichen Bedeutung, die ebenso der textlichen wie der musikalischen Überlieferung der Chansons, der Pastourellen, der „Chancons de Nostre Dame" und der Jeux partis[2]) im Codex V zukommt, ist sein Motetteninhalt höchst dürftig.

[1]) In dem schon oben S. 195 erwähnten, viel citierten Arraser Gedicht läßt der Dichter den erkrankten lieben Gott nach Arras hinabsteigen, um sich dort „les motés" anzuhören und daran zu genesen; vgl. Rep. 1, 1, 297.

[2]) Die Sammlung von 79 Jeux partis in V, von denen 75 hier mit Melodie überliefert sind, ist die umfangreichste, die erhalten ist. Die Frage der musikalischen Überlieferung der Jeux partis, die in sehr großer Zahl trotz ihrer an sich geringen Verbreitung in den verschiedenen Handschriften mit ganz verschiedenen Melodien erscheinen, auch z. B. in so nah verwandten Codices wie V und Arras 657, die L. Nicod l. c. S. 33 sogar als „peut-être de la même main" bezeichnet, fast stets völlig abweichende Melodien zeigen (nur in 5 von 28 Fällen die gleichen), lohnt eine eingehendere Untersuchung, die vielleicht auch auf manches andere noch umstrittene Jeux partis-Problem, z. B. die Verfasserfrage, neues Licht werfen kann.

In Ψ folgt der Lehrschrift des Pseudo-Aristoteles (Lambert? vgl. Grocheo, Sammelb. 1, 102) eine kleine Sammlung von 4 lateinischen und 3 französischen Doppelmotetten, die, sowohl dem älteren Repertoire wie dem von Mo 7 entnommen, alle auch sonst bekannt, z. T. sehr verbreitet und oft in Lehrschriften citiert (3 auch im Traktat des Pseudo-Aristoteles selbst; vgl. auch unten im Teil 2), wohl eine Beispiel-Sammlung[1]) zum vorhergehenden Traktat bilden sollten, namentlich zu den hier als besondere Modi aufgestellten Nebenformen des 3. Modus, merkwürdigerweise aber nicht in der Art der Mensural-Notation, die dieser lehrt, sondern in der späteren franconischen Notation (allerdings wenig kalligraphisch) aufgezeichnet (vgl. oben S. 195 und Sammelb. 5, 194 f. und 217 f.).

Für 7 weitere kleinere französische Sammlungen ist charakteristisch, daß sie Motetten des Hauptrepertoires in meist reduzierter Form überliefern.

Der u. a. Gautier de Coincy's Miracles de Nostre Dame überliefernde Codex Paris Ars. 3517—3518 (**Ars B**; Cat. 3, 405; vgl. Rep. 1, 1, 332 und 334) streut zwischen die verschiedenen geistlichen literarischen Werke, die er enthält, kleinere Sammlungen lateinischer und französischer Lieder mit Melodien ein, unter denen sich an 3 Stellen folgende Motetten, mit Ausnahme der hier singulären Motette Nr. 6 Marienmotetten und musikalisch dem Repertoire des alten Corpus von Mo angehörig, in wenig sorgfältiger Quadrat-Notation aufgezeichnet, befinden (10 lateinische und 1 französischer Text)[2]).

I (3517 f. 2 ff.): 1) Triplum zu Nr. 11; 2) *Ba Nr. 4 (vgl. Rep. 1, 1, 201); 3) *Mo 4, 52 (l. c. 108); 4) Triplum zu Nr. 10; 5) *Mo 3, 40; II (ib. f. 14): 6) 2stimmig Un chant renvoisie et bel dirai de sainte Ysabel; beim anfangs unbezeichneten Tenor steht im 2. System „Decantatur"; III (3518 f. 117 ff.): 7) *Mo 4, 53 (l. c. 180); 8) *Mo 3, 36 (l. c. 116); 9) *Mo 3, 39 (l. c. 221); 10) *Mo 4, 56 (wo die Stellung von Motetus und Triplum die umgekehrte ist); 11) *Mo 4, 58 (der Schluß von Nr. 9, Nr. 10 und Nr. 11 sind aus Ars B von Aubry, Cent Mot. 3, Tf. 5 phototypisch ediert).

In eine juristische Sammelhandschrift[3]), ursprünglich der „ecclesia beati Christofori de Phalenpin" (dem Chorherrenstift Phalempin in der Nähe von

[1]) Ob sie noch in einer weiteren Handschrift des Traktats überliefert ist, ist mir nicht bekannt. Erfurt 8° 94 (vgl. J. Wolf, Sammelb. 15, 505) bricht vor Schluß des Traktats ab und hat überdies bei sämtlichen Beispielen im Traktat nur leere Systeme; Paris B. N. lat. 15128 (ol. St. Vict. 659) enthält nur ein Fragment des 1. Teils des Traktats (Coussemaker, Script. 1, S. XVI); Näheres über seine Überlieferung in dem bisher anscheinend nur von G. Jacobsthal benutzten Codex Siena L V 30 ist mir noch unbekannt. A. Gastoué (Mus. Quarterly 3, 1917, 179 und 187 und Les Primitifs 1922, 43) will als Namen für den Verfasser „Aristoteles Beda" einbürgern, was völlig haltlos scheint.

[2]) * bedeutet im Folgenden: in der betreffenden Handschrift nur in 2stimmiger Form überliefert.

[3]) Es sei gestattet, bei diesen musikalischen Einträgen in einem juristischen Codex der musikalischen Einträge eines Juristen des 15. Jahrhunderts, des Jehan Taillefier, greffier de l'échevinage in Namur, in 2 Transports-Bänden (Régistres aux Transports de la Haute Cour de Namur) in den Archives des échevins de Namur im Staatsarchiv Namur zu gedenken, die mir bei einem Besuche dort 1915 Herr Archivar F. Courtoy zeigte und die bis auf das bekannte La belle se siet (Band 8, f. 293; seit der Facsimile-Veröffentlichung dieser Quelle von J. Borgnet, Les passe-temps d'un greffier d'autrefois im Mess. des sc. hist. ... de Belg. 1851, 79 oft abgedruckt; vgl. u. a. Th. Gerold, Chans. pop. des 15. et 16. s. [1913], S. 3 und 85) unbeachtet blieben, obwohl Borgnet den Eintrag weiterer Melodien erwähnt, sie nur nicht ebenfalls abdruckt, da diese weiteren Einträge zu den Melodien nur die Anfangsworte der Texte angeben. Es sind: 1 (Band 8, f. 200'): 2) Tenor Je suy si povre de liesor; 3) Tenor Mon cuer pleure et dez oez my fait rue etc.; 4) Tenor Je ne suy gotte amoreux (dieselben Worte sind unten auf der Seite wieder

Lille)[1]), dann St. Bertin bei St. Omer gehörig, jetzt Boulogne s./M. 148 (119) (**Boul**; Cat. 4° 4, 647), sind folgende, bis auf Nr. 4 lateinische Motetten, ein Mahn-, ein Rügelied und 4 Marienlieder, lauter Kompositionen des Repertoires des alten Corpus von Mo, in Metzer Neumenschrift eingetragen:

I f. 1': 1) *Mo 4, 65 (vgl. Rep. 1, 1, 183); 2) *Mo 3, 40; 3) O Maria decus, Contrafactum zu *Mo 2, 19 usw. (l. c. 194); II f. 91: 4) Virgne glorieuse und Tenor Manere (Contrafactum zu *Mo 2, 33; vgl. l. c. 309)[2]); III f. 92: 5) *Mo 3, 37; 6) *Mo 4, 58. Vor Nr. 4 wurden Nr. 5 und 6 auf die recto-Seite des Schlußblattes (f. 92) geschrieben, und zwar 1264 nach der Bemerkung unter Nr. 6: „Anno domini 1264 scripsi hec"; unter Nr. 4 setzte der Schreiber hinzu (vgl. auch Aubry l. c.): „Anno domini 1265 fuit littera istius verbuli (der Text des Contrafactums, nicht die Komposition, wie der Katalog und Aubry angeben — diese ist viel älter —) inventa a quodam canonico istius ecclesiae (von Phalempin); si quis eum legerit vel cantaverit, dicat Pater noster et Ave Maria pro anima ejus et pro animabus omnium fidelium defunctorum", eine rührende Bitte, die wohl darauf schließen läßt, daß der Canonicus selbst der Schreiber war.

An nächster Stelle sind dann die bereits Rep. 1, 1, 261 f. besprochenen, in Quadrat-Notation aufgezeichneten Motetten der 2. Gruppe des 1. Faszikels von London B. M. Eg. 274 (**Lo B**) einzureihen (vgl. ib. 260): Nr. 18 = Mo 7, 301; Nr. 19 = *Ba Nr. 6; Nr. 25—26 = Mo 4, 57; Nr. 27 = *Mo 3, 37; Nr. 28 = *Ba Nr. 100.

Weiter folgt eine kleine Sammlung von 12 lateinischen und 2 französischen 2stimmigen Motetten in London B. M. Add. 30091 (**Lo C**), ebenfalls meist Reduktionen bekannter Doppelmotetten, die, wie mir scheint, in ganzem Umfang erhalten ist, nicht die „Trümmer eines Cantionals" darstellt, wie Dreves, Anal. hy. 20, 30 angibt. Ihren Inhalt verzeichneten P. Meyer, Romania 7, 99, der jedoch Nr. 12 und 14 ausläßt, und A. Hughes-Hughes, Cat. of Ms. Music in the B. M. 1, 253 f. und 2, XXIII und 52. Daß die Handschrift noch dem 13. Jahrhundert angehört und somit älter als Mo ist, betonte P. Meyer als einen besonderen Vorzug dieses Codex; leider zeigt sich jedoch die musikalische Überlieferung hier keineswegs als hervorragend, wenn auch die Notation, Mensural-Notation der älteren Art, wie sie auch in den Motettenfaszikeln des alten Corpus von Mo verwendet war, im allgemeinen gut ist. Der Inhalt von Lo C besteht aus einer Passionsmotette, 8 Marienmotetten, einem französischen und 3 lateinischen Rügeliedern und einem französischen Liebeslied:

1) Boul Nr. 3 (Contrafactum zu *Mo 2, 19; vgl. Rep. 1, 1, 194); 2) W_2 2, 3 (später in verschiedenen Doppel- und Tripelmotettenformen mit neuen Texten sehr verbreitet; ib. 182); 3) W_2 4, 29 bezw. *Mo 5, 111 (ib. 211); 4) *Ba Nr. 100 (ib. 262); 5) W_2 4, 13

holt; ebendort steht Tenor Fuit homo ohne Melodie); II (Band 6, f. 282'): 5) Tenor Vechi le temps bien pareit de douchour etc.; 6) Tenor Par vous amy me se[n]ch joyeuzement etc. und 7) Tenor On me met sus etc.

[1]) Diesen ältesten Besitzervermerk f. 91' beachten weder der Katalog noch Aubry.

[2]) Nr. 4 (das einzige Werk, das aus dieser Handschrift bisher Beachtung fand) wurde 1905 von P. Aubry, Les plus anc. mon. de la mus. frç. Tf. 7 veröffentlicht, ohne daß Aubry (ebenso wenig wie H. Riemann, Mus. Wochenbl. 36, 1905, 799 f.) die musikalische Identität von Virgne mit dem Motetus [91] Bone compaignie bemerkte, zu dem hier 1265 ein Canonicus von Phalempin ein französisches geistliches Contrafactum dichtete (vgl. auch Sammelb. 7, 524), das sich nicht weiter verbreitete, wie ein solches lateinisches in Ba Nr. 2 vorliegt. Die in Aubry's Reproduktion nicht recht erkennbaren Worte der 2. ausradierten Zeile über dem Anfang des neuen Textes lassen sich in der Handschrift noch deutlich als die Anfangsworte des weltlichen Originals: Boinne companie lesen.

bezw. *Mo 7, 274 (ib. 208); 6) Tedet intueri und Te decet; 7) *Mo 3, 36 (ib. 116); 8) *Mo 3, 37 (ib. 262); 9) *Mo 4, 58; 10) O felix puerpera flos und In seculum; 11) *Mü B Nr. 4 (ib. 315); 12) Balaam prophetanti, Contrafactum zu *W_2 3, 4 (ib. 199); 13) Triplum und Tenor von *Ba Nr. 19 (ib. 315); 14) Eva quid deciperis und In seculum.

Zum großen Teil gehören also diese Werke dem ältesten Repertoire an; doch deuten die Aufnahme von Nr. 4 und die auffällige franconische Tenor-Schreibung von Nr. 5 darauf hin, daß dieses kleine Repertoire nicht vor der Epoche von Mo 7 zusammengestellt sein kann.

Bereichert Lo C durch die hier zahlreicher vorkommenden Unica unsere Kenntnis des musikalischen Repertoires etwas stärker als die übrigen Handschriften dieser Gruppe, so bietet die folgende Sammlung von 2 Doppelmotetten und 8 2stimmigen Motetten, die am Schluß der theologischen und historischen Sammelhandschrift Cambrai 410 (386) (**Ca**; und zwar auf f. 129—131 der Handschrift selbst, nicht auf hinteren Schutzblättern; Cat. 17, 151) eingetragen ist, darin etwas nur ihr Eigentümliches — was in der Literatur bisher noch nicht erwähnt wurde —, daß die beiden letzten 2stimmigen Motetten der Motetus-Melodie über dem französischen Text, der ihr in gewohnter Weise untergelegt ist, in kleinerer Schrift lateinische Contrafacta zufügen (in Nr. 11 ein hier singuläres, in Nr. 12 ein auch sonst bekanntes) und damit die Beziehungen beider Texte zu der gleichen Melodie so augenfällig betonen, wie das sonst nirgends der Fall ist, da sonst höchstens einmal (vgl. z. B. Rep. 1, 1, 181 ff.) die Anfänge der Contrafacta neben den Originalen (oder umgekehrt wie z. B. in Boul und Lille) angegeben sind oder verschiedene Verwendungen der gleichen Melodie unmittelbar auf einander folgen (wie in Mü A, vgl. oben S. 189, und W_2 2, 74a und b, vgl. Rep. 1, 1, 194).

Trotz der Drucke einzelner Texte aus dieser Handschrift seit 1834 (zuerst in G. A. J. Hécart's Serventois et Sottes chansons [3]1834, 103) ist sie vollständig weder in der philologischen noch in der musikhistorischen Literatur bisher benutzt worden. Ihr Inhalt besteht aus:

1) *Mo 7, 264; 2) *Mo 3, 40; 3) *Mo 4, 56 (der Motetus von Ca ist hier Triplum); 4) *Mo 4, 52 (vgl. Rep. 1, 1, 108); 5—6) Ba Nr. 44 (ib. 103 f.); 7—8) Triplum O virgo pia candens, Motetus O pia Dei genitrix virgo Maria[1])

---

[1]) A. Chevalier, Repert. hymnol. 5, 1921 (Addenda et Corrigenda), Nr. 13400 identifiziert diesen hier singulären Text hier irrig mit dem von Milchsack, Hymni et Seq. 1, 10 gedruckten Text O p. D. g. tua materna. Auch sonst sind, was freilich bei einem derartigen Werk nicht verwunderlich sein kann (vgl. auch mein Rep. 1, 1, 126) und seinen hohen Wert als Nachschlagewerk und Fundgrube für bisher nicht beachtete Quellen nicht berührt, Chevalier hier mannigfache Irrtümer untergelaufen und eine annähernde Vollständigkeit auch nur der wichtigsten Literatur-Angaben keineswegs überall erreicht. Besonders bedauerlich ist, daß, wie auch sonst in der hymnologischen Literatur (ich erinnere z. B. an einen durch Nichtbeachtung der musikwissenschaftlichen Literatur so verfehlten Band wie Anal. hy. 49; vgl. mein Rep. 1, 1, 122 f.), die musikwissenschaftlichen Arbeiten wenig Erwähnung fanden. Da besonders die Motetten, die sehr selten als solche richtig bezeichnet wurden (öfter erscheinen sie nach dem falschen Vorgang von Anal. hy. 49 als „tropi"), recht stiefmütterlich behandelt und nur außerordentlich lückenhaft aufgenommen sind, beschränken sich für sie die weiteren falschen Identifizierungen in Band 5 auf folgende 3 Fälle: Nr. 6930 Gaude rosa speciosa gemma (Anal. hy. 32, 100) ist nicht mit dem Motetus [950] (F 2, 46; Rep. 1, 1, 117) G. r. s. [rosa sine spina] identisch; Nr. 11 429 Mellis stilla maris stella cujus dulcor (Anal. hy. 9, 71) ist nicht mit dem Motetus [808] M. s. m. s. [rosa primula] identisch (Chevalier citiert dafür nur Ars B und Ca, obwohl er aus Ba in Aubry's Cent Mot. Nr. 58 ediert ist und der Text aus den 6 weiteren Handschriften Mo, ψ, Boul,

und Tenor Mater (lies Amat), = Mo 7, 266 mit dem Motetus-Text Lis ne glay; 9) *Mo 7, 255; 10) *Mo 7, 288; 11) *Ba Nr. 50 Je chantaisse, darüber in kleinerer Schrift Gaudeat ecclesia celebrans; 12) *Mo 2, 21 L'autrier juer, darüber ebenso Virgo viget, ein Text, den auch Ba Nr. 97 und Bol f. 8 überliefern und Franco citiert (vgl. Rep. 1, 1, 115f., wo S. 116 Z. 2 [654] statt [652] zu lesen ist).

Neben der Eigenart der Aufzeichnung der beiden letzten Werke verleihen auch die Überlieferung von 2 Doppelmotetten in voller musikalischer Form, die stärkere Berücksichtigung des Repertoires von Mo 7[1]) und die Vielseitigkeit der lateinischen Texte, die sich hier nicht nur auf Marientexte beschränken, dieser kleinen Sammlung ein besonderes Gesicht. Die Notierung ist freilich sehr mangelhaft, meist eine schlechte Mensural-Notation, daneben aber auch mensurlose Quadrat-Notation oder, wie beim Tenor Nr. 12, sogar Neumierung.

Sehr unbedeutend ist der Anteil, den die Motetten an der Sammlung von 41 französischen Texten in Paris B.N.frç. 12786 haben (Cat. Anc. suppl. frç. 2, 592; Raynaud, Rec. de mot. 2, 92 ff. und 155 ff.; vgl. ferner J. Brakelmann, Jb. f. rom. u. engl. Lit. 11, 1870, 104 ff. und E. Langlois, Les Mss. du Rom. de la Rose 1910, 49 ff.), einer aus 14 oder 13 Teilen sich zusammensetzenden Sammelhandschrift französischer Dichtungen, unter denen diese Sammlung den 6. bildet. Leider ist die Notation hier nicht eingetragen, was um so bedauerlicher ist, als sie für Nr. 6—41 3stimmig sein sollte und 3stimmige Kompositionen von Rondeaux dieser Epoche bisher nur für die 16 „Rondeaux" Halle's in Ha (Gennrich, Rond. usw., S. 54 ff.) und 2 etwas spätere Rondeaux in Paris B. N. Coll. de Pic. 67 (ib. 262 ff.) bekannt sind. Die Sammlung besteht aus 34 Rondeaux (ib. 75 ff. usw.), einer Ballade (Nr. 4, bei der kein Platz zur Zufügung einer Melodie gelassen ist; ib. 74), einem Virelay? (Nr. 32; vgl. ib. 83), einem motettenartig gebauten Text Si ait diex (Nr. 6), gegen dessen Auffassung als Motette nur seine Bestimmung zu 3stimmiger Komposition im Conductusstil spricht, und 4 Motettentexten, die mit 1stimmiger Melodie hier überliefert werden sollten (Nr. 1 = Triplum *Mo 5, 112; Nr. 2 = Motetus *Mo 5, 85; Nr. 3 = D Nr. 24; Nr. 5 En demorant vueil ist hier singulär; doch sind die Textanfänge von Nr. 1, 3 und 5 ausradiert).

Endlich die letzte (in der musikgeschichtlichen Literatur bisher noch nicht genannte) Sammlung dieser Gruppe, bestehend aus 8 lateinischen Marien-Motetten in meist 2stimmiger reduzierter Form, ist eingetragen in den Codex Paris Ars. 135 (**Ars A**; Cat. 1, 72), ein bekanntes englisches Missale des 13. Jahrhunderts mit Notation (Codex A bei J. Wickham Legg, The Sarum Missal 1916; vgl. ferner Anal. hy. 40, 11 ff. usw.), das während des englisch-französischen Krieges im 14. Jahrhundert nach Poitou gelangte. Hier schrieb im 14. Jahr-

---

Ars A, Ars C und Mü C und aus dem Index von Bes bekannt ist); Nr. 18310 Salve virgo virginum salve sancta parens genuisti (Anal. hy. 20, 209) ist nicht mit Nr. 18317, der Motette [36] (Mo 7, 300) S. v. v. s. s. p. [salve lumen] identisch.

[1]) Coussemaker, L'art harm. S. 197 f. schreibt alle ihm bekannten Werke der Sammlung Ca einem „Anonyme de Cambrai" zu, lediglich weil sie hier überliefert sind, was dazu natürlich keinen begründeten Anlaß geben kann. Nur bei Ca Nr. 9 (Mo 7, 255) spricht ein anderes schwerer wiegendes Moment in der Tat für die Entstehung in Cambrai: der wenig verbreitete Kyrie-Tropus Puerorum, dem der Tenor entnommen ist, ist gerade besonders in Cambrai und anderen Städten Nordfrankreichs nachzuweisen (vgl. Anal. hy. 47, 89 und Chevalier, Rep. hymn. Nr. 15795).

hundert anscheinend eine französische Hand sehr sorgfältig (wenn es auch zum Ausfüllen der Initialen nicht mehr kam) in pseudo-aristotelischer Mensural-Notation einige Motetten zunächst auf die frei gebliebenen Schlußseiten der 26. Lage (auf die noch 3 weitere Lagen des Missales folgen; f. 290′–291′; im Cat. übersehen): 1) f. 290′ *Mo 3, 40; 2) ib. *Mo 4, 52 (vgl. Rep. 1, 1, 108); 3) f. 291 *Mo 4, 56 (mit Vertauschung von Motetus und Triplum); 4) f. 291′ *Mo 7, 283; 5) ib. *Mo 7, 282, f. 291′ mit si floruissent schließend. Für die Fortsetzung wurden dann der Handschrift 2 Blätter angefügt, die jetzt den Schluß der Handschrift als f. 316 und 317 bilden, vielleicht aber ursprünglich sich gleich hinter f. 291 anschließen sollten; f. 316 enthält zunächst den Schluß von Nr. 5 (vinee beginnend; das Werk ist also im Codex nicht bloß fragmentarisch erhalten, wie der Cat. angiebt); dann folgen: 6) ib. *Mo 3, 46; 7) f. 316′ *Mo 3, 38; 8) f. 317 Regina celi letare (der liturgische Text, anfangs auch die liturgische Melodie citierend), Ave regina celorum (Variante des liturgischen Textes) und Tenor Ave (aus der Ave regina-Antiphon), das einzige hier singuläre Werk, sowohl in textlicher wie in musikalischer Hinsicht besonders interessant.

Ganz für sich stehen einige bisher nur aus dieser einen Überlieferung bekannte Motetten, die sich, mensural geschrieben, unter den Nachträgen im „Chansonnier du Roi" (Paris B. N. frç. 844; **R**; vgl. Rep. 1, 1, 285) an verschiedenen Stellen vorfinden. Die Gesamtzahl dieser lateinischen, französischen, provenzalischen und Instrumentalmusik aufzeichnenden, von sehr verschiedenen Händen geschriebenen Nachträge, aus Motetten, Chansons[1]), Rondeaux und instrumentalen Tänzen bestehend, ist sehr groß. Der Codex bot dazu viel Raum, da die Lieder der einzelnen Dichter vielfach mit neuen Seiten beginnen und somit vorher ursprünglich fast immer mehr oder weniger Platz frei blieb, oder da nicht immer der für weitere Chansonstrophen freigelassene Raum für diese benutzt wurde. Die Kompositionen der Nachträge sind stets einstimmig, so daß nicht immer mit Sicherheit zu entscheiden ist, wie viele der Motettenform zuzuzählen sind und hier ohne Tenor überlieferte Motetten darstellen. Eine Anzahl der französischen Werke gab Raynaud, Rec. de mot. 2, 121 ff. heraus (Pièces isolées Nr. 1—12); davon sind wahrscheinlich Nr. 2–8 und 10, die z. T. Motet enté-Form mit musikalischen Refrain-Beziehungen zum Hauptrepertoire haben, Motetten (die Rondeaux-Me-

---

[1]) Die mensural geschriebenen Chansonmelodien, die sich sowohl zu nachgetragenen wie zu zunächst melodielos gebliebenen Texten des Hauptcorpus der Handschrift finden, erwecken natürlich besonderes Interesse als Material zur Untersuchung der Frage nach der Rhythmik der Troubadours- und Trouvères-Lyrik. Leider sind es nirgends die Melodien der Hauptüberlieferung der betreffenden Chansons, die hier mensural erscheinen, sondern stets abweichende, augenscheinlich jüngere Melodien; so bei französischen Chansons zu Texten des Corpus: f. 15 zu Ray. Bibl. Nr. 1987, f. 113 zu Nr. 1353 (den Anfang führte J. B. Beck, Die Mel. der Troub. 1908, 86, 133 und 144 an), f. 142′ zu Nr. 1953 (vgl. ib. 117), f. 158′ zu Nr. 205 und f. 176′ zu Nr. 1088; und zu Nachträgen: f. 135 zu Nr. 1503, f. 161′ zu Nr. 1789 und wahrscheinlich auch f. 210 zur Chanson Nr. 1081, deren Melodie anderweitig leider nicht überliefert ist. — Die von A. Gastoué neuerdings vertretene Auffassung der Rhythmik der 1stimmigen französischen weltlichen Melodien, die bei melodisch reicheren Melodien die modale Übertragung nicht für verwendbar hält (D'une chanson que chantait le bon roi S. Louis in: Rev. de l'art chrét., Jhrg. 57, Bd. 64, 1914, 86 ff. [mit Facsimile und Übertragung von Ray. Bibl. Nr. 1368 aus Paris B. N. frç. 12483 und der in Ray. Bibl. fehlenden, in Paris Ste.-Genev. 1273 überlieferten Chanson, deren Ausgabe hier Zs. f. r. Ph. 41, 1921, 325 nachzutragen ist]; Mus. Quat. 3, 1917, 180 ff. [hier mit dem Versuch einer Begründung] und Les Prim., u. a. S. 27, 35 und 51), scheint mir irrig.

lodien von Nr. 1, 9, 11 und 12 edierte Gennrich, Rond. usw. 265 ff.). Vorläufig nicht erkennbar ist, ob 2 bisher ungedruckte französische Texte Jolietement m'en vois und J'aim loiaument en espoir (f. 211' mit 1stimmigen Melodien) Motetten sind. Dagegen ist höchst wahrscheinlich, daß 5 lateinische, das Marienleben schildernde, ebenfalls ungedruckte (auch in Chevalier's Rep. hymn. fehlende) Werke, die f. 77—78 auf den letzten Seiten der letzten Lage der eingeschobenen Sammlung der Chansons und Jeux partis Thibauts (vgl. Ray. Bibl. 1, 75 ff.) eingetragen wurden, als Motettenstimmen angesehen werden dürfen: Jam mundus ornatur mira gloria (Mariä Geburt), Cum splendore virgo salutatur, Lux superna eterna moderna (Christi Geburt), Virgo mater templum ingreditur und Festum novum in celis ordinatur (Mariä Himmelfahrt).

Den kleineren Sammlungen französischer Provenienz schließe ich zunächst die Überlieferung vereinzelter Motetten in Handschriften französischer (und unbekannter) Provenienz an. Bisher sind mir folgende 11 Quellen dafür bekannt.

Die in Rom Vat. Reg. 1490 (V) außerhalb der Motetten-Sammlung eingetragenen, meist ohne Noten gebliebenen französischen Motetten sind schon oben S. 208 und die im Gautier-Codex Paris B. N. frç. 2193 aufgenommene, ebenfalls ohne Noten gebliebene 2stimmig geplante Form von *Mo 3, 36 (O quam sancta) ist Rep. 1, 1, 335 bereits erwähnt. Auf der letzten Seite der Historia Scholastica des Petrus Comestor in Paris Maz. 307(536) (Cat. 1, 111) findet sich mensural geschrieben *Mo 4, 53 (Ave gloriosa; vgl. Rep. 1, 1, 180) in 2stimmiger reduzierter Form.

Adam de la Bassée, Canonicus von St. Peter in Lille, † 1286, fügte seinem Ludus super Anticlaudianum, einer epischen Nachahmung des Anticlaudianus des Alain von Lille, erhalten in Lille 397 (Cat. 26, 271; 2 andere nach Carnel l. c. S. 6 1654 der Bibliothek von St. Martin in Tournai gehörige Handschriften sind verschollen)[1]), 32 verschiedenen allegorischen Personen in den Mund gelegte (textlich vielfach höchst frostige) Lieder mit den bis auf Nr. 12 1stimmigen Melodien ein, von denen 19 die Originale, deren Melodie sie benutzen, angeben[2]). 8 davon sind weltlich: die 4 Chansons Ray. Bibl. Nr. 550, 711, 2107 und 2054 (vgl. auch Gennrich, Musikw. u. rom. Ph. S. 4 f. und 54

---

[1]) Aus der umfangreichen Literatur nenne ich hier nur folgendes: Coussemaker edierte 1852 in seiner Hist. de l'harm. au m. â. Tf. 26, 2 und 3 Nr. 12, den 2stimmigen Agnus-Tropus Agnus fili virginis, und Nr. 31; wenig später gab Abbé D. Carnel eine größere Auswahl aus den Liedtexten und die Melodien von Nr. 2, 8, 11, 19, 23, 26 und 31 heraus (Chants lit. d'Ad. de la Bassée im Mess. des sc. hist. . . . . de Belg. 1858, 241 ff. und separat); G. M. Dreves publizierte Anal. hy. 48, 1905, 299 ff. die Liedertexte vollständig (mit manchen Lesefehlern in den Überschriften); neue Studien über Adam stellte Abbé P. Bayart, der 1913 und 1914 eine aufschlußreiche Studie über Le chant lit. à Lille in der Trib. de St.-Gervais 19, 177 ff. und 20, 11 ff. veröffentlichte, in Aussicht (vgl. ib. 12 f.).
Wie Nr. 31 ist auch der 2stimmige Agnus-Tropus Nr. 12, anscheinend kein Contrafactum, sondern vielleicht ein Kompositionsversuch Adams selbst, jedenfalls ein Werk, das keineswegs den Stand der hohen Kunst im 3. Viertel des 13. Jahrhunderts repräsentiert, in der Literatur viel beachtet. Er ist freilich rhythmisch überall falsch übertragen (so auch noch von P. Wagner, Gesch. der Messe 1, 1913, 33); trotz der irreführenden nur halb-mensuralen Notation setzt sich auch in Takt 6 ff. der Anfangsrhythmus weiter fort.

[2]) Carnel (l. c. 14) spricht von 2 oder 3 weiteren Überschriften, die „effacés" seien; ich fand nur bei Nr. 18 eine solche allerdings später ganz gründlich ausradierte Überschrift. Bisweilen ist Raum für weitere derartige Angaben freigelassen, die dann aber nicht eingetragen wurden.

und Zs. f. rom. Ph. 39, 333 f.) zu den „Cantilenae“ Nr. 1, 2, 8 und 11; die Pastourelle Ray. Bibl. Nr. 936 (vgl. ib. 5 bezw. 334; Facsimile aus Codex Lille in F. van Duyse, Het eenst. fransch ... lied .. in Mém. cour. .. publ. par l'Ac. .. de Belg. 8°, 49, 1896 zu S. 28) zur „Pastoralis“ Nr. 23; das sonst unbekannte Rondeau Qui grieve ma cointise usw. zur „Cantilena de chorea“ Nr. 31 Nobilitas ornata (mehrfach ediert, zuletzt von Gennrich, Rond. usw. S. 279, und in der modernen Literatur oft citiert); das ebenfalls sonst unbekannte „De juer et de baler ne quie mais avoir talent“ zur sequenzenartig gebauten „Notula“ Nr. 19 Olim in armonia (ediert von Carnel l. c. Beispiel 4); und eine Motette: Nr. 26 O quam sollempnis legatio (endend: seminans vim amoris) mit der sehr beziehungsvollen Überschrift: „De Concordia dotante juvenem et cantante motetum de sancto spiritu super illud: Et quant jou remir son cors le gai, cujus tenuram tenet Amor.“ Es ist ein (wie alle diese Texte und das ähnliche etwa gleichzeitige Werk seines Kollegen in dem benachbarten Phalempin) hier singuläres Contrafactum zum angegebenen, sehr verbreiteten, aus Mo 5, Cl, Mo 7, Ba, Bes und Tu mit diesem französischen Text bekannten und mit 2 weiteren lateinischen Texten überlieferten Motetus (vgl. Rep. 1, 1, 116), mit dem 2 verschiedene Tripla verbunden wurden, zum Tenor Amoris aus dem Pfingst-Alleluja Veni sancte spiritus, an dessen mehrstimmigem Vortrag die „Concordia“[1]) mit der Haupttextstimme beteiligt ist. Die Notation des Codex ist ein Gemisch von Quadrat- und primitiver Mensural-Notation, aus der nur hervorgeht, daß viele Texte, z. B. die Chanson-Contrafacta, modal gesungen wurden, ohne daß der Schreiber eine exakte mensurale Aufzeichnung zu geben imstande war. Stammte die Handschrift nicht aus dem 14. Jahrhundert, läge es nahe, angesichts der sehr sparsamen Verwendung des Pergaments, das überdies aus verschiedenen Sorten zusammengestoppelt ist, der vielen Rasuren und Marginalnachträge, der wechselnden Sorgfalt der Schrift und der sehr mangelhaften Notation in ihr das in Adams stillem Krankenzimmer entstandene Autograph des Canonicus zu sehen.

In einer in Privatbesitz befindlichen Vervielfältigung einer, wie mir mitgeteilt wurde, A. Guesnon gehörenden Nachzeichnung eines, wie es bezeichnet wurde, „verschollenen Arraser Fragments“, über das ich nichts weiter in Erfahrung bringen konnte und auch in der gedruckten Literatur bisher nichts fand, sah ich (1906) den Motetus von *Mo 8, 336 und den Motetus mit dem hier ganz ligiert geschriebenen Tenor von *Tu Nr. 15 in franconischer Mensural-Notation aufgezeichnet. Ein weiterer Anfang von 3 Tönen (c oder d, c und b ligiert) mit der Bezeichnung Traiedia innocentium ließ sich noch nicht weiter identifizieren.

Während Chansons und Rondeaux als Einlagen oder Citate in größeren Dichtungen häufiger erscheinen, treten uns Motetten in solchen bisher nur sehr spärlich entgegen. Außer im Conte du Cheval de fust (Rep. 1, 1, 341) begegnete mir bisher nur in einer Dichtung eine Motette: in den wohl von Richard von Fournival verfaßten Commenz d'Amours in Dijon 526 (299)

[1]) In Nr. 19 beklagt Adam, daß, während olim ... placebat melodia sonorum concordium, in der verderbten Gegenwart tympanistria, viella, psalterium vocumque concordia sustinent exilium.

(Cat. 5, 130; E. Langlois, Quelques oe. de R. de F. in: Bibl. de l'Éc. d. Ch. 65, 1904, 101 ff. und Les Mss. du Rom. de la Rose 1910, 125 f.) singt Pandarus, der Held eines der „examples d'amours et de chevalerie", auf seinem Weg in die Verbannung den Motetus von *Mo 7, 262 Je n'ai quoi ke nuls en die (Langlois 109 f.; im Codex mit leeren Notenlinien), einen Text, der schon von Cl. Fauchet, der den Codex benutzte, als „une assez bonne chanson" besonders erwähnt wurde (Recueil 1581, l. 2 ch. 39; Oeuvres 1610, f. 573), dann aber in Vergessenheit geriet und von Langlois zwar herausgegeben, aber noch nicht identifiziert, erst hier als Motettenstimme nachgewiesen ist.

Auch für die Musikgeschichte bieten diese Einlagen und Citate vieles Interessante, wenn, wie natürlich, in den literarischen Handschriften ihre Kompositionen auch verhältnismäßig nur selten mitaufgezeichnet sind; indes sind gerade in der französischen Ueberlieferung die Handschriften immerhin ganz zahlreich, in denen Dichtung, Musik und Bildschmuck gleichmäßig sorgfältig bedacht sind und so die oft wundervollen kleinen Gesamtkunstwerke entstehen, die für das 13. und 14. Jahrhundert so charakteristisch sind. Es möge hier eine Gesamtübersicht über diese Quellen folgen, von der — angesichts der Unmöglichkeit oder Schwierigkeit, hier eine bestimmte Grenze zu ziehen — auch diejenigen nicht auszuschließen waren, deren lyrische Einlagen nicht nur nicht mit Melodien überliefert sind, sondern wohl auch gar nicht zum gesanglichen Vortrag bestimmt waren.

Die kurzen Verzeichnisse derartiger Werke bei A. Jeanroy, Orig. de la poés. lyr. ²1904, 115 f. und A. Tobler, Vom frz. Versbau ⁵1910, 13 und die Ergänzungen dazu von E. Stengel in Gröbers Grdr. 2, 1, 74 und O. Schultz-Gora, 2 altfrz. Dicht. ³1916, 17 sind sehr unvollständig. Die „Handschriften mit Liedeinlagen" bis etwa 1340, soweit diese in den Umkreis der in Raynaud's Bibliogr. berücksichtigten Gattungen gehören, stellte F. Gennrich, Zs. f. rom. Ph. 41, 1921, 341 ff. in annähernd chronologischer Folge vollständig zusammen (20 Werke, α bis υ bezeichnet, in 76 Handschriften). Ich nehme im folgenden auch die Werke auf, die Refrains, Rondeaux und Motetten citieren, und ziehe die zeitliche Grenze noch etwas weiter. Statt der chronologischen Folge, die für das 13. Jahrhundert oft unsicher bleiben muß, lege ich für dieses die Folge der Behandlung dieser Werke in G. Gröber's Grundr. der rom. Ph. 2,1, 1902, zugrunde und ordne die wenigen dort fehlenden an passender Stelle ein. Von fast allen Versdichtungen sind die Handschriften und die Ausgaben in dem als Nachschlagewerk auch für den Musikhistoriker höchst wichtigen Werk von A. Långfors, Les Incipit des poèmes frç. antérieurs au 16. s. (Répertoire bibliographique établi à l'aide de notes de M. Paul Meyer) 1, 1917 fast vollständig genannt, so daß die Angaben darüber hier sehr abgekürzt erscheinen können (die bei Långfors fehlenden Angaben über Handschriften sind im folgenden besonders erwähnt).

Ich kürze Gröbers Grdr. mit **Gr.**, Gennrich's Verzeichnis mit **Ge.**, Gennrich's Rondeaux usw. 1921 mit **G. R.** und Långfors' Incipit mit **L.** ab. Die in Paris B. N. f. frç. befindlichen Handschriften sind nur mit der Nummer citiert. Die von mir selbst eingesehenen Handschriften sind mit * bezeichnet, wenn sie auch die Musik überliefern, mit †, wenn sie nur leere Notensysteme haben, mit (†), wenn nur ein leerer Raum für Notensysteme vorhanden ist, und mit °, wenn es reine Texthandschriften sind. In einigen wichtigeren Fällen füge ich diese Zeichen in [ ] zu, wenn mir anderweitig die Art der Überlieferung bekannt ist; ich verzichte aber darauf, in all den (sehr zahlreichen) Fällen, in denen aus dem Fehlen von bestimmten Angaben über die Überlieferung der Musik in der Literatur auf das Fehlen der Melodien zu schließen ist, dies besonders zu bemerken. Handschriften, in denen die Partien der Werke fehlen, die lyrische Einlagen enthalten, sind in [ ] geschlossen.

I. Dichtungen des 13. Jahrhunderts.

1. Jean Renart (?), Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole, die älteste derartige Dichtung (°Rom Reg. 1725; ed. G. Servois 1893; vgl. Rep. 1, 1, 340; Gr. 533, L. 66, Ge. α, G. R. 3). — 2. Gerb. von Montreuil, Roman de la Violette (°1553, 1374, Petersb. frç. Q V XIV 3, New York Morgan; ed. F. Michel 1834; die lyrischen Einlagen ed. D. L. Buffum in: Studies in honour of A. Marshall Elliott 1911, 1, 129; Gr. 532, L. 388, Ge. β). — 3. Aimon von Varennes, Florimont (15 Hss. nach L. 63; eine Ausg. von A. Risop war in Vorbereitung; Gr. 589). — 4. Herbert, Dolopathos (1450, 24301, Montp. 436; ed. Ch. Brunet und A. de Montaiglon 1856; Gr. 608, L. 17). — 5. G. de Coincy, Miracles de Nostre Dame (von den

19 Rep. 1, 1, 331 ff. und oben S. 191 genannten Hss. überliefern mindestens 11 die Melodien und mindestens 4 leere Systeme; ed. Poquet 1857; Gr. 651, L. 9 [unvollständig], Ge. γ). — 6. Vie de Joseph (24429, *n. a. 10036 [mir 1901 von Herrn H. Omont gezeigt], [Rom Reg. 1682]; ed. W. Steuer 1903 und E. Saß 1906; Gr. —, L. 376, Ge. η, G. R. 28 und 373). — 7. Die sog. „Forts. Rothelin" des Conte de la terre d'outremer, der Übersetzung der Belli sacri historia des Wilh. von Tyrus (so nach dem Abbé de Rothelin [† 1744], dem früheren Besitzer der Handschrift Paris B. N. frç. 9083 genannt), die ein Lied von Phil. von Nanteuil und ein anonymes von 1239 und 1240 enthält (ed. in Rec. des hist. des Crois., occid., 2°, 2, 1859; über die Hss. vgl. ib. S. XXII ff. und Graf Riant, Arch. de l'Or. lat. 1, 1881, 250, Hss. Nr. 47—62; von J. Bédier und P. Aubry, Les chans. de crois. 1909 Nr. 20 und 21, S. 215 ff. nur z. T. benutzt; von den im Rec. benutzten Hss. stehen die Lieder in 9083, 22495 und 24209, nicht aber in 2825 [anc. 8404, Hs. F dieser Ausg.], wie Bédier S. 217 angibt, und Lyon Ac. 733; nicht bekannt ist mir, wie weit sie in den weiteren 10 (oder 11) von Riant genannten Hss. stehen: 2634, (9061 saec. 18.), 9084, 22496 – 7, Paris Didot, Brüssel 9492 – 3 und 9045, Rom Reg. 737, Petersb., Turin L I 5 und L II 17; Gr. 721, Ge. ο [ergänzungsbedürftig]). — 8. R. von Fournival (?), Commenz d'Amours ([†] Dijon 526; vgl. oben; Gr. —). — 9. Thibaut, Rom. de la Poire ((†)2186, (†)12786 [bei L. fehlend], *24431 [bei L. fehlend; nur verstümmelt erhalten; mit Melodie nur V. 890 f., 949 und 1151 f.]; ed. F. Stehlich 1881; Gr. 742, L. 16). — 10. Mahius li Poriters, Court d'Amours (n. a. 1731; die Refrains ed. G. Raynaud, Rom. 10, 1881, 519 = Mél. de phil. rom. 1913, 210 ff.; Gr. 743). — 11. Court de Paradis ([°] 837, 1802, *25532; u. a. ed. M. D. M. Méon 1808; Gr. —, L. 261). — 12. Jacq. Bretel, Tournois de Chauvency (Mons, °Oxf. Douce 308, Reims 1007; u. a. ed. Hecq 1898; Gr. 768). — 13. Philipp von Beaumanoir, Salut à refrains (1588; ed. H. Suchier 1885; Gr. 772, L. 101). — 14. J. Maket (?), Rom. du Chast. de Couci usw. (15098, n. a. 7514; ed. G. A. Crapelet 1829; eine Ausg. von J. E. Matzke ist in Vorbereitung, vgl. Studies .... Elliott 1911, 1, S. 3; vgl. Ch.-V. Langlois, La soc. frç. au 13. s. ¹ 1904, 186 ff. [² mir nicht zugänglich]; Gr. 772, L. —, Ge. λ, G. R. 278). — 15. Adenet le Roi, Rom. de Cleomades (1455, 1456, 19165, 24404, 24405, 24430 [die letzten 4 bei L. fehlend], Ars. 3142, Bern 238, [Berlin gall. 8° 34 (bei L. fehlend; Fragment; K. Christ, Herrigs Arch. 139, 1920, 222)], [über Paris 12561 vgl. Christ 224]; ed. A. van Hasselt 1865; Gr. 780, L. 130, G. R. 270). — 16. Rom. de Sone de Nansai (Turin L I 13; ed. M. Goldschmidt 1899; Gr. 784, L. 171, G. R. 269). — 17. Ger. von Amiens, Escanor (24374; ed. H. Michelant 1886; Gr. 786). — 18. id., Meliacin oder Conte du Cheval de fust ((†)1589, (†)1633, [† oder (†)] Flor. Ricc. 2757; vgl. Rep. 1, 1, 341 und oben S. 191; Gr. 787, Ge. ν, G. R. 272). — 19. H. d'Andeli, Lai d'Aristote ([°]837, 1593, 19152, n. a. 1104, Ars. 3516; mehrfach ed.; Gr. 821, L. 80, Ge. δ, G. R. 14). — 20. Rob. von Blois, Castoiement des dames ([°] 837, 24301, Ars. 3516 und 5201, Stücke daraus in Lond. Add. 10289 und Westm. Abb. 21 [bei L. fehlend]; ed. J. Ulrich 1895; Gr. 833, L. 56, Ge. ζ). — 21. Jeh. le Teinturier, Mariage des 7 arts et des 7 vertus ([°] 837, Reims 1275; ed. 1867; Gr. 838, L. 195). — 22. Baud. de Condé, Prisons d'Amours († Wien 2621 [nur *V. 829 f. mit Melodie; der Notennachtrag zu V. 1381 ist ohne Bedeutung], Turin L V 32 [bei L. fehlend; nach L. 341 1904 verbrannt], Dijon 526 [bei L. fehlend; nur der Schluß]; ed. A. Scheler 1866; Gr. 842, L. 280, G. R. 252). — 23. id., Contes d'Amours (1446, Ars. 3142 und 3524, Brüssel 9411—26, Turin L V 32 [vgl. bei Nr. 22]; ed. l. c.; Gr. 841, L. 341). — 24. Nic. de Margival, Dit de la Panthere (24432, Petersb. frç. Q V XIV 3; ed. H. A. Todd 1883; vgl. über das Ensemble der Einlagen E. Hoepffner, Rom. 46, 1920, 204—230; Gr. 854, L. 3, Ge. ξ, G. R. 281). — 25. Jacquem. Giélée,

Rom. du Renart le Nouvel (α: *25566 [Codex Ha], β: *1593, γ: *372, δ: [+]1581; diese berühmten, oft citierten Refrains, die in der Überlieferung wechseln, sind in 3 verschiedenen musikalischen Gestalten erhalten, in α in ausgezeichneter mensuraler Überlieferung der Melodien [51 von den 66 druckte J. B. Beck, Mel. der Troub. 1908 ab], in β und γ meist sehr entstellt; ed. M. D. M. Méon, Rom. du Ren. 4, 1826, 125 mit schlechter Ausgabe von 71 Melodien, von denen 10 oder 11 aus α, 10 aus β und 50 oder 51 aus γ entnommen sind; vgl. ferner P. Chabaille, ib. Suppl. 1835, 365 und J. Houdoy, Ren.-le-Nouv. 1874; Gr. 900, L. 326, G. R. 252). — 26. Chastelaine de St. Gille ([o] 837; ed. O. Schultz-Gora [1]1899 usw.; Gr. 907, L. 163). — 27. Chastelaine de Vergy (18 Hss. nach L. 420, ferner Maihingen I 4 2° 3 [E. Langlois, Mss. du R. d. l. R. 165]; mehrfach ediert; Gr. 911, L. 420, Ge. ϑ). — 28—35. 8 Dichtungen aus Paris B. N. frç. 837 (Cat. 1, 1858, 94 ff.; nur als Texthandschrift angelegt außer f. 357, wo sich leerer Raum für Systeme findet), als Salut oder Complainte d'Amours, f. 156 Complainte douteuse und f. 275 Li Confrere d' Am. bezeichnet; Gr. 969; f. 156 (L. 94; A. Jubinal, Nouv. rec. 2, 1842, 242), 250 (L. 101; P. Meyer, Bibl. Éc. Ch. 28, 1867, 147), 253 (L. 53; P. M. 154; G. R. 273), 267 (L. 172; P. M. 150), 269 (L. 43; Jub. 235), 271 (L. 16; O. Schultz-Gora, Zs. f. rom. Ph. 24, 1900, 358), 275 (L. 205; A. Långfors, Rom. 36, 1907, 29) und 355—357 (L. —; gedruckt nur das Schlußlied von B. de Roquefort 1815 usw. und G. R. 277). — 36. Die Adam de la Halle zugeschriebenen Dramen, von denen sicher nur das Jeu de Robin et Marion von ihm stammt (*25566, 1569 [ohne Melodien], *Aix 572), das Jeu de la Feuillée ihm neuerdings von A. Guesnon abgesprochen wird (anscheinend allerdings ohne rechten Grund; vgl. Neophilologus 4, 1919, 374 ff.; doch war mir Guesnon's Aufsatz „A. de la H. et le Jeu de la Feuillée" selbst im „Moyen Âge" und separat 1917 noch nicht zugänglich; *25566, [837 und Rom Reg. 1490]) und das Jeu du Pelerin sicher nicht von ihm ist (*25566); mehrfach ediert; vgl. auch oben S. 197 f.; Gr. 978 ff. — 37. Le Garçon et l'Aveugle (24366; ed. M. Roques 1912; Gr. 981, Ge. κ). — 38. „Luce de Gast", Tristanroman in Prosa (zahlreiche Hss.; vgl. u. a. F. Wolf, Über die Lais 1841, 56 f., 135 f. und 240; Gr. 1006 und die hier citierte Literatur; aus *Wien 2542 von 1477 edierte F. Wolf l. c. Facs. 7 und 8 3 der 17 musikalischen Abschnitte; Wien 2537 und 2539—40 saec. 15 sind nur als Texthss. angelegt). — 39. Phil. von Novara, Mémoires 1218—43 (Verzuolo C. Perrin; zuletzt ed. Ch. Kohler 1913; Gr. 1018, Ge. ε). — 40. Le Livre de l'Art d'Amours ([o]881, Ars. 2741; die Refrains dieser commentierten Prosaübersetzung Ovids ed. G. Paris, Hist. litt. 29, 1885, 479; vgl. F. Orth, Reim- und Strophenbau 1882, 40; Gr. 1022, Ge. μ, G. R. 279).

Ein analoges provenzalisches Werk ist Matfre Ermengaud's Breviari d'Amor (ed. Azaïs, 2 Bde., 1862 und 1881; vgl. A. Stimming in Gröbers Grdr. 2, 2, 43), ein ähnliches lateinisches der S. 214 f. besprochene Ludus super Anticlaudianum des A. de la Bassée (*Lille 397; Gr. 385, Ge. ι, G. R. 279).

Die Melodien in Aucassin et Nicolete (*2168; oft ediert, auch mit den Melodien [sind sie im 2. Modus zu lesen?], und viel besprochen; u. a. ed. H. Suchier, [9]1921, bearb. von W. Suchier; Gr. 529, L. 343) und in der parodistischen Chanson de geste: La Bataille d'Annezin von Thom. de Bailleul (*Lond. Roy. 20 A XVII; in Hughes-Hughes' Cat. fehlend; eine Zeile mit Melodie, die E. Langlois, Zs. f. rom. Ph. 34, 1910, 350 edierte; vgl. auch id., Mss. du R. d. l. R. 1910, 142; Gr. 705; Langlois' Druckfehler 20 B statt 20 A geht auf Hist. litt. 23, 413 und deren Quelle zurück) sind Verse zu den Laissen selbst.

II. Aus dem 14. Jahrhundert nenne ich:

1. Rom. de Fauvel (*146; vgl. unten Teil 2; photogr. ed. P. Aubry 1907; Gr. 902, L. 83, Ge. π, G. R. 290). — 2. 2 Dichtungen des Jehannot de Lescurel (*146; zuletzt ed. in G. R. 346 ff.; Gr. 946). — 3. Jeh. Acart, Prise

amoureuse ((†) 24391; auch die übrigen Hss. sind ohne Melodien: 24432, Arras 897, früher Cheltenh. Phill. 3656, Bern A 95[1] [Fragm.; bei L. fehlend]; ed. E. Hoepffner 1910; Gr. 946, L. 284, Ge. υ). — 4. Mariale in Paris B. N. frç. *12483 (vgl. Rep. 1, 1, 342; A. Jeanroy in Mél. Wilmotte 1910, 1, 245; A. Långfors, Not. et extr. 39, 2, 1916, 503; Gr. 928, Ge. φ). — 5. Jeh. de le Mote, Li Regret Guillaume (n. a. 7514; ed. A. Scheler 1882; Gr. 818, L. —, Ge. ι). — 6. Rom. de la Dame a la Lycorne (12562 mit leerem Raum für Systeme; ed. F. Gennrich 1908; Gr. —, L. 118, Ge. υ). — 7. Jacq. de Longuyon, Voeux du paon (16 Hss. nach L. 18, ferner Oxf. Douce 165; darunter * Oxf. Bodl. 264 mit der oft abgedruckten Melodie zum Rondeau Ensi va; Gr. 818, G. R. 287). — 8. Watriquet de Couvin, Fastrasie (14968, Haag 775; ed. A. Scheler 1868; Gr. 854, L. 17). — 9. Gu. de Machaut, Remede de Fortune (Text und Musik gaben kritisch E. Hoepffner und ich in den Oe. de G. de M. 2, 1911 heraus; für die Musik benutzte ich die Machaut-Hss. A, V, F, C, E und K = *1584, *Paris im Besitz des Marquis de Vogüé (über *1585, eine Copie dieses Codex, vgl. ib. 409), *22545, *1586, *9221 und *Bern 218 und die verstreute musikalische Überlieferung einzelner Stücke in *n. a. 6771, *Flor. Panc. 26 und *Paris it. 568; ob auch ein weiterer großer schöner Machaut-Codex saec. 14./15., den um 1910 P. Morgan in New York aus nordfranzösischem Privatbesitz erwarb — vgl. die kurze Beschreibung des Codex von A. Guesnon im Moyen Âge 25 (2. série, 16) 1912, 94 —, die Musik der Lieder im Rem. de Fort. überliefert, ist mir nicht bekannt; Gr. 1044). — 10. id., Voir Dit (°1584, °22545, *9221; ed. P. Paris 1875; Gr. 1046). — 11. Débat du Clerc et de la Damoiselle (n. a. 4531 fragmentarisch; ed. A. Jeanroy, Rom. 43, 1914, 1; in der vollständig erhaltenen späteren Fassung im Jardin de Plaisance f. 132′ ff. [Neuausgabe 1910] sind auch die mit einem Refrain schließenden Strophen der älteren Fassung in regulär 4 zeilige Strophen umgewandelt; Gr. —, L. 219). — 12. Isaïe le triste nach Gr. 1010 (Lit. s. dort). — 13 bis 17. J. Froissart, Le paradis d'amours, Espinette amoureuse, Traitier de la prison amoureuse, Li joli buisson de jonece und Loenge dou joli mois de may ([°]830 und [°]831 von 1393 und 1394; ed. A. Scheler 1870—71; G. 1049 ff.). — 18. Lyrische Dichtungen des Herzogs Wenzel von Luxemburg und Burgund (1337—83) in Froissart's Meliador (12557, n. a. 2374 f. 36—39 [Fragm. saec. 14.]; ed. A. Longnon 1895-99; Gr. 1052). — 19 und 20. Anonyme Zeitgenossen Froissart's: La cour de may (Brüssel 10492; ed. A. Scheler 1872; Gr. 1056, L. 26) und Tresor amoureux (Brüssel 11140; ed. l. c.; Gr. 1056). — 21. J. Creton, Livre de la prinse du roy Richart d'Anglet. (1441, 1668, 14645 [bei L. fehlend], n. a. 6223, Lond. Harl. 1319 [bei L. fehlend], Lond. Lambeth Pal. [wohl 598 — Webb nennt die Nr. nicht —; bei L. fehlend]; ed. J. Webb, Arch. Brit. 20, [1819] 1824, 295 und J. A. Buchon, Coll. des chron. 24, 1826, 321; Gr. 1101, L. 27). — 22 und 23. Über Guill. de Digulleville und Gillion le Muisit vgl. Gr. 752 ff. und 756.

Eine kleine, musikalisch minderwertige Sammlung verschiedenartiger z. T. 2 stimmig komponierter lateinischer Gesänge unbekannten Ursprungs, jetzt Bologna Lic. Mus. Q 11 (**Bol**; L. Torchi, I mon. dell'ant. mus. franc. a Bol., Riv. Mus. It. 13, 1906, 467 und 485; mir schon vorher durch eine Mitteilung G. Jacobsthals bekannt; in der Literatur sonst unbeachtet; vgl. auch Rep. 1, 1, 13), in sehr mangelhafter Notation, die bis auf wenige Takte, die mensural notiert sein sollen, Quadrat-Notation ist, in den 2 stimmigen Kompositionen öfter im gleichen System den Tenor schwarz und das Duplum rot schreibend[1]),

---

1) Ähnliche Schreibung findet sich z. B. auch in Venedig Marc. it. IX 145, einer italienischen Handschrift aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts (vgl. Sammelb. 4, 21 f.), in St. Petersburg F I Nr. 378 f. 14′ ff. und 22′ ff., einer in der Literatur bisher noch nicht

enthält aus dem Motetten-Repertoire: f. 5 die schon Rep. 1, 1, 124 als „Zeugnis einer epigonenhaften Entartung des mehrstimmigen Conductus-Stils" charakterisierte, hier singuläre 2stimmige Bearbeitung von Perotins Beata viscera, f. 7′ eine 2stimmige reduzierte Form von *Mo 4, 56 (Salve virgo), in der der Tenor durch Tonwiederholungen das Aussehen einer Conductus-Unterstimme gewinnt, und f. 8 die Motetusstimme von *Ba Nr. 97, eine sehr verbreitete Komposition (vgl. Rep. 1, 1, 115).

Im großen Bamberger Motettencodex, Bamberg Ed IV 6 (**Ba**), folgen dem oben S. 198 erwähnten Traktat des Engländers Alfred 2 später nachgetragene 2stimmige Motetten mit unbezeichneten Tenores: f. 80 Alma redemptoris mater omnium salus (textlich ein Alma redemptoris-Tropus) und f. 80′ Dulcis Jesu memoria (7 Strophen des bekannten Hymnus Chev. Nr. 9541 f. und 4907; Dulcis mit Varianten in Flor 122 f. 150 wiederkehrend); die Notation ist eine wenig gute eigenartige Mensural-Notation.

Seit 1861 bekannt ist die seltsame Doppelmotette Se grasse und Cum venerint mit einem Ite missa est-Tenor, mit der die durch Coussemaker's Ausgabe: „Messe du 13. siècle" (Bull. de la Soc. hist. et litt. de Tournai 8º, 8, 100 und separat 4º, 1861) berühmte „Messe von Tournai" schließt (auch in Iv f. 21′ erhalten). Wenn auch längst bekannt ist, daß, wie der Stil deutlich beweist, die Messe selbst, in der man die älteste erhaltene mehrstimmige Komposition des Ordinarium Missae-Cyklus zu sehen pflegt, erst dem 14. Jahrhundert angehört, so zeigt diese liturgisch nicht verwendbare Schlußmotette, zu der ich auch aus dem Motetten-Repertoire des 14. Jahrhunderts kein Gegenstück zu nennen wüßte, stilistisch mehr die Eigentümlichkeiten der Motette des 13. als die des 14. Jahrhunderts, wenn auch die Notation des Triplum minimae verwendet, die aber auch nur eine Umschrift aus einer älteren Schreibung in gleichen semibrevis-Formen bilden können.

Die Handschrift der Messe, von der Coussemaker (l. c. S. 5) angab, daß sie im 13. Jahrhundert die Tournaier Confrérie des notaires und 1861 der Generalvicar Voisin in Tournai besaß, ist nicht, wie man glaubte, verschollen; sie gehörte vielmehr, wie ich Dank der Unterstützung meiner Studien durch Herrn Abbé Warichez in Tournai 1915 dort feststellen konnte, nie Voisin, sondern seit lange der Bibliothek der Kathedrale von Tournai, in der sie sich noch heute mit den anderen von Voisin in einem Coussemaker's Publikation im Bull. vorhergehenden Aufsatz: Manuscrits de l'école de chant de Tournai (Bull. 8, 83) beschriebenen Codices befindet und von mir 1915 und 1918 benutzt werden konnte. Ebenso leicht ließ sich die paradoxe Behauptung Coussemaker's, daß diese Messe des 14. Jahrhunderts im 13. bereits der Tournaier Notarsgilde

---

genannten, anscheinend aus Radom stammenden Sammlung von 5 Patrem und 10 Et in terra mit polnischen Bemerkungen aus dem beginnenden 15. Jahrhundert, aus der J. B. Thibaut, La notation musicale . . . Conférence . . . 1912 pl. 17 eine Seite (ohne Angabe der Signatur) veröffentlichte und die auch dadurch von besonderem Interesse ist, daß sich in ihr, wie die Anfänge zeigen, die mir Herr Thibaut 1912 freundlichst mitteilte, eine rasche Aufnahme italienischer Meßkompositionen (z. B. von Zacharias) in das polnische Repertoire beobachten läßt, in München Staatsbibl. Mus. 3224 (vgl. J. Wolf, Gesch. der M.-N. 1904, 1, 191 und 2, 57) u. a.; ferner bei Theoretikern.

gehörte, richtig stellen: Coussemaker lief eine Verwechslung der Handschrift dieser Messe (einer Sammelhandschrift von 40 Blättern, Nr. IV des Verzeichnisses von Voisin) mit einem ganz anderen älteren Missale unter, das in der Tat im 13. Jahrhundert den Tournaier Notaren gehörte, dem sog. „Missel des notaires", einem Codex des 13. Jahrhunderts von 196 Blättern (ebendort Nr. III)[1]).

Den Text einer gemischtsprachigen Doppelmotette, „motet des femes" bezeichnet, bestehend aus „le tripple" O bicornix et nequam bestia, bigulata, bilinguis, varia, o femina, Belial filia usw. (E. Langlois S. 123), „le motet" A tous jours sans remanoir usw. (G. Paris S. 45) und „la teneur" „Virgo Dei genitrix", deren nicht erhaltene Komposition angesichts der Tenorbezeichnung vielleicht noch dem 13. Jahrhundert angehörte, überliefert inmitten verschiedener Femme-Dichtungen zwischen dem Roman de la Rose und dem Roman de Fauvel Codex Dijon 525 (298) (Cat. 5, 128; G. Paris, Bull. de la Soc. des anc. textes frç. 1, 1875, 44; H. Omont, Rom. 34, 1905, 364; E. Langlois, Mss. du R. d. l. R. 1910, 122; Gröber, Grdr. 2, 1, 943),

---

[1]) Weiteres über die „Messe von Tournai" muß einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben. Es sei hier nur erwähnt, daß Coussemaker's Übertragung der 5 Ordinarium-Teile im allgemeinen korrekt ist (die gröbsten Fehler finden sich in der Motette, in der sowohl das Triplum von Takt 27 und der Motetus von Takt 18 an wie der Tenor an mehreren Stellen falsch übertragen sind) und daß das Credo dieser Messe mit wichtigen Varianten, die sich besonders auf die Ersetzung vieler Pausen in Tournai durch Noten und andere Führung des Tenors bei den Übergängen zwischen den einzelnen Abschnitten beziehen, sich auch als Schlußstück anonym in Apt f. 42', der neben Iv wichtigsten Handschrift für die französische mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts, findet (in der gänzlich unzureichenden Beschreibung des Codex von A. Gastoué — Les anc. chants lit. des égl. d'Apt et du Comtat, Rev. du chant Grég. 10 und 11, 1902 und separat 1902 [hier S. 21 ff.], und La mus. à Avignon et dans le Comtat du 14. au 18. s., Riv. Mus. It. 11 und 12, 1904 f. [hier 11, 266 ff.] — nicht erwähnt. Gastoué hat das Verdienst, auf diese bis dahin unbeachtete Handschrift in der Kapitelbibliothek der Hauptkirche von Apt hingewiesen zu haben, die durch einen glücklichen Zufall nach dem entlegenen Apt gelangt, dadurch dem Schicksal der Zerstörung entging, das die in Avignon gebliebenen Handschriften traf, und die von zentraler Wichtigkeit für unsere Kenntnis der Entwicklung der mehrstimmigen Messe ist [vgl. auch unten Teil 2], wofür Gastoué — nach seinen spöttischen Bemerkungen R. M. J. 11, 268 zu schließen — freilich kein Verständnis zeigte; leider strotzen seine beiden Aufsätze aber von schiefen Auffassungen, irrigen Angaben und groben Lesefehlern, deren Richtigstellung ebenfalls an anderer Stelle erfolgen muß; hier nur 3 Beispiele dafür: aus dem Namen Susay f. 25', aus Chantilly 1047 wohlbekannt, macht Gastoué l. c. 22 bezw. 267 [ebenso im Programm des historischen Konzerts auf dem Pariser Kongreß der Intern. Musik-Ges.; vgl. Trib. de St.-Gervais 20, 1914, 174]: G. [D]ufay; statt Jacobus Murrin f. 32' liest er ib. J. de Murris; statt O Maria spes reorum f. 21' l. c. 22 bezw. 268 O Maria flos recens u. s. f. u. s. f.; ebenso sind seine Übertragungen aus Apt hier und in seinen ganz oberflächlichen Ausführungen auf den 9 Seiten, auf denen er die mittelalterliche mehrstimmige Musik in A. Lavignac's Enc. de la Mus., I. Hist., 1, 1913, 570 ff., abfertigt, höchst fehlerhaft [ebenso sind infolge elementarer Übertragungsfehler auch in Les Prim. 1922 u. a. S. 63 und 66 die hier zitierten Machaut-Stellen aus dem letzten Kyrie der Messe und dem Hoquetus David, für die Übertragungen von anderer Seite noch nicht vorlagen, völlig verfehlt; und ib. S. 21 und Mus. Quat. 3, 185 ist für den Anfang des Alleluja Posui, für das er nicht, wie l. c. S. 188 angegeben, W_2 als Quelle benutzt haben kann, da W_2 es nicht überliefert, sehr zu Unrecht von Coussemaker's Übertragung abgewichen]). — Im Tournaier Codex finden sich ferner auf freiem Raum am Ende des Sanctus (f. 32') und des Agnus (f. 33) vor der Motette (f. 33') 2 weitere von Coussemaker nicht erwähnte mehrstimmige Ordinarium-Kompositionen eingetragen: f. 32' ein Sanctus, 1stimmig mit 2 verschiedenen 3stimmigen In excelsis-Schlüssen — eine nicht allzu häufig vorkommende, namentlich in deutschen Handschriften nachweisbare Kompositionsart (vgl. auch Kirchenmus. Jahrbuch 21, 1908, 53 und unten Teil 2) — und f. 33 ein 3stimmiges Kyrie. — Vgl. Zs. f. MW. 5, 1923 436 und 441.

eine um die Mitte des 14. Jahrhunderts von Mathias Rivalli in Paris, z. T. in domo episcopi Ambianensis, des Bischofs Jean de Cherchemont von Amiens geschriebene Handschrift.

Ich schließe diese Reihe mit der im Codex St. Paul in Kärnten Stiftsbibl. 27 2° 25 (früher in St. Blasien; O. Koller, Monatsh. f. Musikgesch. 22, 1890, 43, „Codex D") [1] überlieferten Doppelmotette Monstrant, Jus plectas und Ut queant — als „actor istius moteti" nennt sich ein sonst unbekannter Eustacius von Lüttich —, die dem 13. oder 14. Jahrhundert angehört, auf künstlerische Bedeutung aber keinen Anspruch macht.

---

[1] Die Texte der 4 Lieder Thibauts von Navarra, deren Melodien Koller ib. 37 aus St. Paul 29 4° 3 (Kollers „Codex B") abdruckte, gab nach diesem Fragment zuletzt E. Hoepffner, Zs. f. rom. Ph. 38, 1914—17, 163 heraus; vgl. ferner F. Gennrich ib. 41, 1921, 325.

(Schluß folgt im nächsten Heft.)

Andreas Crappius

Ein Beitrag zur hannoverschen Kantorengeschichte

Von

Th. W. Werner, Hannover

„Anno 1567 ist ein Unwille geworden zwischen Hr. Johann Geandro[1]), den man den schwartzen Herrn Johann genennet, und dem Cantore Andrea Conradi, welche auf dem Chor zu S. Georgen[2]) in einen ärgerlichen Zank und Schlägerey gerathen, derowegen sie beyde ihres Dienstes entsetzet. Als aber der Cantor restituiret worden, hat er bald darnach Urlaub genommen und ist nach Celle gezogen und daselbst den Rectorat etliche Jahr bedienet. Geandri Frau und Kinder sein im vorigen 1566. Jahre in der Pest gestorben, wie das Epitaphium auf S. Nicolai Kirchhofe eingemauert ausweiset. Geander als er sich kurtz zuvor mit des Küsters Tochter zu S. Georgen wieder befreyet gehabt, ist gen Dernburg kommen, von dannen gegen Ostfeld, von dannen in die Pfaltz, von dannen wieder ins Land Braunschweig nach Hilfershusen im Ampte Brunstein. Der Cantor Andreas Conradi ist hernachmahls Pastor zu Winsen worden."

Dies von der „Hannoverschen Chronik"[3]) gemeldete Ereignis machte in Hannover den Platz für den Mann frei, dessen Werke, so weit sie auf uns gekommen sind, im Folgenden betrachtet werden sollen. Die Nachrichten über sein Leben verdanken wir Andeutungen, die er selbst in den Vorreden der gedruckten Werke gibt, aber auch örtlichen archivalischen und chronikalen Quellen[4]). Hiernach versuchen wir auch ein Bild der Umwelt zu zeichnen, in die er hineingestellt wurde.

Der Mittelpunkt des geistigen Lebens in einem Gemeinwesen, wie es die Stadt Hannover darstellte, war noch im Beginne der Neuzeit trotz des Wettbewerbs des Rathauses die Kirche. 1533, ein Jahr nach dem Nürnberger Religionsfrieden, hatte die Bürgerschaft unter schweren Kämpfen mit dem seinem Herzog Erich I. ergebenen Magistrat und den Insassen des Minoritenklosters

[1]) Geander war seit 1560 Prediger an der Marktkirche.

[2]) Marktkirche.

[3]) Kritische Ausgabe im Auftrage des Vereins für Geschichte der Stadt Hannover herausgegeben von Dr. O. Jürgens (Hannover, 1907), im Folgenden unter dem Namen des verdienstvollen Direktors des Stadtarchivs zu Hannover angeführt, dessen steter Hilfsbereitschaft ich hier dankbar gedenken möchte.

[4]) Von den Kirchenbüchern ist das der Ägidienkirche das wichtigste. Vgl. Archiv f. M. W. II (1919/20) S. 356.

Im Stadtarchiv, wie im geistlichen Stadtministerium und den älteren Stadtkirchen, fand ich, im Auftrage der Kommission zur Herausgabe der Denkmäler Deutscher Tonkunst kommend, freundlichste Aufnahme.

Von neueren Werken sei wegen seines Reichtums an Nachrichten über das bürgerliche Leben in der Stadt genannt: August Jugler, „Aus Hannover's Vorzeit". Ein Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte. (Hannover, 1876).

die Einführung der lutherischen Lehre erzwungen. Am 14. September, dem Feste der Kreuzerhöhung, folgte der katholische Klerus in feierlicher Prozession den in aller Stille entwichenen Stadthäuptern nach Hildesheim. Jürgen Blume, Hermann Plesse und Bartold Schild stifteten Ruhe in der auch durch Verbreitung kommunistischer Ideen erregten Bürgerschaft, setzten den 33jährigen Anthonius von Berckhusen trotz seines Widerstrebens zum Bürgermeister ein, und beauftragten den Minderbruder Georg Scarrabaeus und andere, auch auswärtige Geistliche, mit der Wahrnehmung der neuen Lehre in den drei Stadtkirchen.

An der Form der zum Teil in deutscher Sprache gehaltenen Liturgie wurde zunächst nicht viel geändert; die Ausführung ihrer nicht aus dem Munde des Geistlichen vom Altar her erklingenden Stücke oblag dem Kantor mit seinen Schülern, deren Anstalt, die hohe Schule[1]), an die Marktkirche angeschlossen, in ihrem Schatten sich erhob. Erst nach der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts erscheint in der Reihe[2]) der Männer, denen das pädagogisch-kirchliche Doppelamt anvertraut war, eine ehrwürdige Gestalt, der tiefer und weiter wirkende künstlerische Kraft noch heute nachgerühmt werden darf.

Andreas Crappius wurde am 28. März des Jahres 1568 auf Empfehlung der Senatoren Heizo Grove und Nicolaus Fridag in das Kantorat an der Stadtschule zu Hannover berufen; so berichtet der Pastor M. Ludolph Lange in seiner dem von ihm 1574 angelegten Buche der Ägidienkirche voraufgehenden „Erzehlung“ und fügt hinzu, er sei ein Lunaeborgensis. Doch nicht von Lüneburg kam Crappius in das Amt, sondern von der Universität. Die

[1]) Später Lyceum, heute Ratsgymnasium.

[2]) Die von W. Höpfner nach dem Marktkirchenbuch aufgestellte Liste der Kantoren („Kirchliche Nachrichten aus der Stadt Hannover von 1533—1883“, Hannover 1883) kann aus den Nachrichten des Buchs der Ägidienkirche (1574) und aus den von Franz Bertram („Geschichte des Ratsgymnasiums, vormals Lyzeum, zu Hannover“, Hannover 1915) aus den Schulakten gezogenen Daten ergänzt werden:

1515 Johannes Montanus.
1537 Georgius.
1541 Barwardus.
1542 (3) Otto.
1546 Johannes von Braunschweig.
1557 Henningus Schorkop (Schonkop) aus Braunschweig.
1560 Osias Mack Ostervicensis, geht um Ostern wieder ab.
1560—68 Andreas Conradi e valle Joachimica.
1568—1616 Andreas Crappius.
1616 (Okt. 10) — 1617 († März 25) Stephanus Finemann, Hannoveranus.
1617—37 Johannes Schmedes, Hannoveranus, vorher, seit 1613 Subkonrektor in Hannover.
1637—63 († im Nov., 54 Jahre alt) Thimotheus Blumenberg Colfeldensis.
1664—97 Johannes Georgius Gumbrecht, Lusatus a Bautzen.
1697(8)—1700 († Okt. 8) Ericus Hermannus Schütze.
1701 (März 3)—1725 Johannes Theodorus Wehrmann, gebürtiger Hannoveraner, kommt von Steinhude.
1725—62 Johann Ernst Georg Pott.
1762—90 Johann Christian Winter († 1802, Jan. 16). Nach seinem Ausscheiden wird der Singchor aufgelöst und das Kantorat nicht mehr besetzt, bis
1816—1844 Gottlieb Christian Crusius als letzter Kantor der Schule erscheint.

Kompositorische Leistungen scheinen außer von Crappius nur von zweien dieser Männer bekannt geworden zu sein: D. E. Baring („Beytrag zur hannöverischen Kirchenhistoria“ 1748 S. 251) erwähnt fünf unter dem Titel „Das frohlockende Evangelische Zion oder Cantaten an dem solennen Jubelfeste [Zweihundertjahrfeier zur Einführung der Reformation] der Alt-Stadt Hannover“ vereinigte Kantaten von Pott. Vgl. Protocolla von 1733 im Stadtarchiv. Winter hat viel komponiert und gedichtet, u. a. eine Musik zum Ratswechsel am 16. Jan. 1779. Winter wird übrigens, zunächst ohne Namensnennung von K. Ph. Moritz („Anton Reiser“ II u. III) erwähnt.

dem Datum nach erste Komposition, die wir von ihm besitzen, ist im Jahre seines Amtsantritts 1568 in Wittenberg gedruckt und führt uns mit den auf ihrem Titel erscheinenden Namen des älteren Johannes Schneidewein[1]) und des Jakob Milichius[2]), eines bekannten Rechtsgelehrten und eines Arztes, gerade in die Kreise der dortigen Hochschule hinein. In der Vorrede der 1583 in Ülzen gedruckten fünfstimmigen Missa sagt Crappius:

„. . . Recordor quoque grata mente omnium illorum beneficiorum, quae Ampl. et prud. V: tum in me contulerunt, cum ante annos plus minus sedecim in schola Vitebergensi bonis literis operam dabam. Ab eo tempore et illic in Academia, et deinde in hac mea statione, qua fungor, canendi artem scholasticis nostris pro meo modulo commendatiorem reddere studui, praecepta explicando, et exempla proponendo . . ."

Crappius ist also bis etwa 1567 in Wittenberg gewesen: er hatte dort die Schule besucht und an der Universität Vorlesungen gehört; und wirklich finden wir seinen Namen in der Matrikel der Hochschule: 1565, Juli 12 wurde „Andreas Krapp, Luneburgensis" als Student aufgenommen und eingeschrieben[3]). Rektor war der Österreicher Sigismund Ludovicus von Polheim und Wartenburgk, der Hamburger Henricus Mollerus, Kenner der biblischen Sprachen,

Neben der Reihe der zur Marktkirche und ihrem Dienst verpflichteten Schulkantoren führt das Ägidienkirchbuch noch einen Catalogus cantorum in templo D. Aegidii:

.... Johannes Beckmannus.
.... Vitus Buscherus.
.... Petrus Nezenius Br[unsvic.].
.... Wichmann Schulrabius.
.... Johann Vagensis.
1571 Franciscus Marsmann.
1572 Daniel Funcius Hannov.
1577 Hermannus Schmedes Hannov.
1578 Johannes Lampe, functus officio cum laude ad annos 23 et 1/4 postmodum in ordinem senatorium ascitus est.
1602 Johannes Stumpelius Hann. successit Johanni Lampen.
1634 Johannes Hollenberg Westph.
1655 Georgius Schrader Osterwaldensis.
1694 Joh. Horn Goslariensis.

Ihm folgt Franciscus Heinr. Voss, der 1724 stirbt.

.... Sigismund Nicolai Mäntel.
.... Johann Elias Müller.
1732 Johann Fanter.
1744 Herr Jesse.
1758 König.
1761 Grüe.

Von diesen Männern sind sieben im Schuldienst nachzuweisen: Vit Buscher, Wichm. Schulrab, Fr. Maßmann, D. Funcke, Joh. Schmedes, Joh. Lampe und Joh. Stümpel; Nessenius ist im geistlichen Amt, das vorhergehende pädagogische Tätigkeit nicht ausschließt. Da an der Ägidienkirche keine Schule vorhanden war, so ist die Annahme nicht auszuschließen, daß, ähnlich wie es in der Nachbarstadt Braunschweig die Kirchenordnung vorsah, eine Abordnung der Knaben unter Leitung eines jüngeren Lehrers in der Ägidienkirche musizierte. Nach einem Statut von 1521 Nov. 8 sollten von den hundert dem Rektor zur Aufnahme gestatteten auswärtigen Schülern 15 zur Kreuz- und ebenso viele zur Ägidienkirche „zum Chor gehen", doch gewiß unter Leitung eines Lehrers.

[1]) A D B 32 (1891) S. 146.

[2]) A D B 21 (1885) S. 745.

[3]) „Album Academiae Vitebergensis ab A. Ch. MDII. usque ad A. MDCII." Vol. II ed. Otto Hartwig. Halis (1894), Sp. 88 b, Z. 34. — Der erste Band des „Album", die Jahre 1502 bis 60 umfassend, war 1841 in Leipzig von C. A. Foerstemann herausgegeben worden. — Von den unter Anlehnung an dies Werk die Heimatsgebiete der Studenten gesondert betrachtenden Arbeiten interessiert hier: A. Ulrich „Niedersächsische Studenten auf fremden Universitäten" im Jahrgang 1889 der „Zeitschrift des historischen Vereins für Niedersachsen" S. 255.

Prorektor. Die Magisterwürde[1]) hat Crappius nicht erworben, vielleicht, weil er, seiner besonderen Begabung sicher, den Posten des Schulrektors oder das Amt des Geistlichen nicht erstrebte.

In dem auf der Liste des Ägidienkirchbuches beruhenden catalogus cantorum des Buches der Marktkirche findet sich an Crappius' Namen die Bemerkung: „obiit 1623 in janu. aetat. 81". Wenn wir das Geburtsjahr nach dieser Notiz mit 1542 ansetzen dürfen, so hat er im Alter von dreiundzwanzig Jahren die Schule mit der Universität, die er nicht länger als vier oder fünf Semester besuchte, vertauscht. Wie er von Wittenberg nach Hannover kam, darüber sei mit einiger Vorsicht eine Vermutung ausgesprochen. Seit dem Jahre 1561 studierte Daniel Grovius aus Hannover in Wittenberg, der in dem engbegrenzten Kreise der alma mater wohl auf die Fähigkeiten seines Halblandsmannes aufmerksam geworden sein mag und darüber nach Hause berichtete. Der Bürgermeister, unter dem Crappius sein Amt antrat und der auf seine Erwählung Einfluß gehabt hatte, war zuvor Ratsschreiber und Ridemeister gewesen und hieß — Heizo Grove. Wenn wir, wogegen keines der noch bekannten Daten spricht, annehmen, daß Daniel zu Heizo in verwandtschaftlichem Verhältnis stand, vielleicht sein Sohn war, so wären die Fäden erkennbar gemacht, die zur Berufung des Wittenberger Studenten in das Kantorat an der Stadtschule zu Hannover führten.

In Wittenberg scheint Crappius die Schule und vielleicht auch die Universität, der er die Aufnahmegebühr entrichtet, auf Kosten, oder doch mit Unterstützung des, wie er sich erinnern kann, musikfreundlichen Rats seiner Vaterstadt besucht zu haben: er spricht in jener Vorrede von seiner Dankbarkeit für die Wohltaten, die er von ihm in jener Zeit genossen. Unterricht in der Musik hat er wohl, um seine Lage zu verbessern, „mit Auslegen der Regeln und Vorlagen von Beispielen" schon erteilt, als er noch Schüler war, wobei er von je auf eine Erleichterung der Lehrmethode bedacht war.

Bei wem Crappius in der Stadt, die Sixt Dietrich von Konstanz aus wenige Jahre vor seinem Tode, als reifer Meister, 1540 mit der Begier aufgesucht hatte, die Geheimnisse der musica speculativa[2]) zu ergründen, und in die Wolf Helling, berühmter Succentor an St. Donat in Brügge, Beiträge für die Sammlung geistlicher Schulgesänge[3]) sandte, die Georg Rhau, einst Thomaskantor, jetzt angesehenster Verleger protestantischer Kirchenmusik, 1544 herausgab, bei wem er in Wittenberg in der Lehre war, wissen wir nicht. Heinrich Faber hatte schon 1551 dort über Musik gelesen, aber sein „Compendiolum" wurde immer wieder bearbeitet; Rhau war ein sattelfester Theoretiker, aber schon 1548 gestorben. Doch wird der strebsame Jünger seine Sammlung und dies und jenes Werk seiner Offizin gekannt und studiert haben.

---

[1]) J. Köstlin: „Die baccalaurei und magistri der Wittenberger philosophischen Fakultät." Osterprogramm 1887 der Universität Halle-Wittenberg.

[2]) Vgl. Theodor Kroyer: „Die Musica speculativa des Magister Erasmus Heritius". Festschrift zum 50. Geburtstag Adolf Sandberger überreicht von seinen Schülern. München, 1918. S. 65.

[3]) „Newe deudsche geistliche gesenge für die gemeinen Schulen." Gedrückt zu Wittemberg durch Georgen Rhau. 1544. Neuausgabe von Johannes Wolf, DdT. 1, 34 (1908).

Nachdem er in Hannover Fuß gefaßt hatte, verheiratete sich Crappius am 16. Januar 1575 mit der ehrenhaften Jungfrau Margreta, des Caspar Nicolai Tochter, die ihm nach 32jähriger Ehe am 4. Oktober 1607 entrissen wurde. Nach Ablauf des Trauerjahrs reichte der sechsundsechzigjährige der Augusta Bösenberg von Langenhagen, einem Dorf in der Umgebung der Stadt, die Hand zum Bunde, ein Ereignis, das durch ein im Stadtarchiv bewahrtes kunstvoll gebautes Akrostichon von dreiundzwanzig lateinischen Distichen aus der Feder des Marcus Prasinippaeus, Theologiebeflissenen zu Nürnberg, nach Gebühr gewürdigt wurde. Die zweite Frau hat ihren Mann lange überlebt: sie starb im Jahre 1650 am 5. Juli. Im Jahre 1616 wurde dem alternden Manne die Bürde des durch achtundvierzig Jahre mit Ruhm verwalteten Kantorats abgenommen und am 10. Oktober auf die Schultern des aus Hannover gebürtigen Stephanus Finemann gelegt.

Aus Eintragungen im Kämmereiregister geht hervor, daß der Rat der Stadt dem Kantor ab und an ein Geldgeschenk zuwandte, wenn er mit den älteren Schülern zu Fastnacht eine Komödie mit Chorgesang, etwa die vom Tobias (1577), vom Josep (1578) oder vom Daniel (1595), auf dem Rathause aufgeführt oder den guten Willen dazu bezeigt hatte. Die Veranstaltung solcher Vorstellungen nahmen Kantor und Konrektor als verbürgtes Recht für sich in Anspruch, und auch Crappius wachte eifrig über seiner Wahrung, wenn er sich in einer lateinisch abgefaßten Eingabe an das geistliche Stadtministerium 1615 „alt und gebrechlich" schon im Interesse seiner Nachfolger gegen den Eingriff des Subkonrektors Johannes Schmedes[1]) zur Wehr setzte[2]). Aus sonderlichem Anlaß bekam der Kantor im Jahre 1572 eine Ehrengabe von zwanzig Thalern — „syn harte Daler gewest, thut 36 fl.", schrieb bekümmert der Kämmerer — angewiesen: es war der Dank des Rats für eine Widmung, für die Zueignung einer Reihe von motettenhaften Gesängen, die „der Cantor vnder myner [des Stadtschreibers] Hern Nhamen hat vthgan lathen". Es sind die der unter Nr. 2 beschriebenen sechsstimmigen Messe beigegebenen Stücke 2, 3, 5 und 6.[3])

[1]) Er wird nach Finemann's frühem Tode Kantor, eine selten vorkommende Laufbahn, die wohl nur aus besonderer Neigung zum Musikerberuf erklärlich ist.

[2]) „Reverendi clarissimi doctissimique viri, Ecclesiae Hannoveranae pastores fidelissimi, Domini et amici carissimi. Senex ego et decumbens, Andreas Crappius, scholae nostrae jam, ut nostis, ultra annos quadraginta sex Cantor et Collega, coram vestris R. D. hac scripta schedula compareo, queror et protestor, quidem ante hoc nunquam in hac Republica cuiquam ex praegressis Subconrectoribus, sicuti nunc fit, Comoedias vel Tragedias praesentare permissum fuerit, et hoc novum quidem sit in praeiudicium mei Cantoris officii, Nam Conrectores et Cantores ante hoc junctim talia Dramata praesentarunt, nec unquam tale Subconrectores tetigit: Ne ergo mihi et meis successoribus aliquod detrimentum fieri permittam, coram vestris R. D. hac schedula queribundus protestor: nec enim amplius quid possum. Valete in Chro. Anno 1615. Andreas Crappius Cantor aegra mea manu propria." Eigenhändiger Brief des Meisters im Geistlichen Stadtministerium zu Hannover.

Einige über Goedeke — Grundriß I S. 330 — hinausgehende Nachrichten von der Pflege der Schulkomödie in Hannover bringt A. Jugler S. 160 und 266 bei. Auch vor 1615 war der Kantor gelegentlich — so bei der Aufführung eines ungenannten Stückes von Frischlin durch Rektor und Konrektor (1593) —, wenn keine Gesangstücke vorkamen, übergangen worden. Vgl. auch: A. Prüfer: „Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen". Leipzig, 1890.

[3]) Das Verhältnis des Kantors zum Rat muß wohl sehr herzlich gewesen sein: nachdem er den Schuldienst verlassen hatte, wird ihm von der Stadt eine von 1616 bis 1622 in den Akten des geistlichen Lehnsregisters erscheinende Pension von jährlich 40 Gulden (22 Taler 8 Gr.) bewilligt.

Eine kleine Zubuße erhielt der Kantor aus Anlaß der herbstlichen Besichtigung der Schneide (Stadtgrenze) mit anschließender Jagd „im Holtze"[1]). Crappius bekam bei dieser Gelegenheit im Jahre 1579 „vor Broihan"[2]) 22 Gr. 2 Pf., und für den Singchor fiel ein Gulden ab.[3])

Ein Ehrentag für Crappius und seine Schar war der 10. Dezember des Jahres 1583. Galt es doch, die Einweihungsfeier des an Stelle des vor vier Jahren durch Brand schwer beschädigten[4]), nun neu erbauten Schulhauses durch Gesang zu verherrlichen!

„Die Scholarchen sind vorgegangen vom Rathhause ab, darauf bey währender Aufbauung der Schulen die Jugend unterdessen informieret, nach der neuen Schule zu, die Disciouli seyn in der Ordnung mit den Praeceptoribus gefolget, und als ein jeder sich an seinen Ort gesetzet, hat der Cantor, Andreas Crappius, das Veni, S. Spiritus auf 4. Stimmen musiciret. Darauf hat der Bürgermeister Statius Vasmer[5]) eine teutsche, und M. Vitus Buscherus[6]), damahls Senior Ministerii, eine lateinische Oration gethan. Nachher hat der Rector M. Stephanus Teuthorn[7]), und der Conrector Henricus Nortmeyer[8]) peroriret, dazwischen der Cantor musiciret. Nachstdem hat der Rector eine lange Oration gethan, und endlich der Cantor den Actum figurando beschlossen[9])."

In den Nachrichten, die über die Zusammensetzung des Lehrerkollegiums von von Zeit zu Zeit in der Hannoverschen Chronik gegeben werden, erscheint der Name des Kantors in den Jahren 1579, 1582 und 1583.

Das Jahr seiner Anstellung in Hannover wird durch zwei Äußerungen des Meisters getroffen: in der Vorrede von 1599 zu seinem Lehrbuch sagte er, er erteile Musikunterricht schon über das dreißigste Jahr, und in seiner Eingabe von 1615 spricht er von einer Zeit von über 46 Jahren, die er als Kantor und Schulkollege zugebracht habe.

Am 25. Juli 1610 unterzeichnet Crappius mit vielen angesehenen Bürgern eine Urkunde, die anläßlich der Erneuerung des Turms an der Ägidienkirche in dessen Knauf gelegt wurde[10]).

Über seine Entlassung aus dem Schuldienst meldet die „Hannoversche Chronik"[11]): „Der alte Cantor Andreas Crappius wegen Alters rude donatus est, als er

---

[1]) Die Eilenriede, noch heute „das Holz" genannt.

[2]) „Anno 1526, am Tage Corporis Christi hat Hans vom Sode, wohnhaft auf der Leinstraßen zu Hannover, den ersten Broihan brauen lassen; der Meister, der ihn gebrauet, hieß Curd Broihan." Nach einem Autograph Dietrichs vom Sode mitgeteilt von Bünting. Vgl. O. Jürgens S. 141. Das bierartige Getränk wird noch heute unter seinem alten Namen von der Stadt hergestellt.

[3]) O. Jürgens S. 234.

[4]) Der Custos Matthaeus Colmann, der bei seiner Hantierung viel herrliche Psalmen zu singen pflegte, hatte glühende Asche in einen Holzschrank getan. „Dieser Tewes Colmann, wie er hernach genannt wurde, als er sich befreyet, hat sich begeben auf Wollespinnen, Bendel machen, Hosen stricken und dergleichen", starb in der Pest 1598. — O. Jürgens, S. 233.

[5]) 1558 Ratsschreiber, 1573 Ratsherr, 1580—99 Bürgermeister, gest. 1600.

[6]) 1560 Rektor, 1567 an Stelle Geander's Prediger an der Marktkirche, starb 1596 Okt. 28. — D. Meier: „Kurtzgefaßte Nachricht" (1731) S. 114.

[7]) Wurde bei dieser Gelegenheit in sein Amt eingeführt; er stammte aus Thüringen und war in Riga Rektor gewesen.

[8]) 1582—85 Konrektor.

[9]) O. Jürgens, S. 246.

[10]) O. Jürgens, S. 321.

[11]) O. Jürgens, S. 344.

von Anno 1568 hero das Cantorat-officium verwaltet hatte 48 Jahre", und der Catalogus defunctorum der Marktkirche teilt den Tag seines Todes mit: „1623 Jan. 8 Andreas Crappius der alte Kantor seines Alters von 81 Jahren". Unter den zahlreichen in der vormals Königlichen und Provinzbibliothek bewahrten Leichenpredigten findet sich keine auf das Hinscheiden des „olden Kantors", dessen Namen wir unter der Konkordienformel[1]) von 1580 gesehen haben.

Eine Dienstwohnung[2]) hatte Crappius nicht; erst „1655 ward das Haus auf dem Kirchhofe zu S. Jacobi et Georgii gebauet, worin der Cantor scholae wohnet"[3]). Vom Jahre 1609, ein Jahr nach seiner zweiten Verheiratung, ist der Kantor an Hand des Schoßregisters[4]) als Besitzer eines Hauses nachzuweisen. Es war das zehnte Haus an der linken Seite der Kramerstraße, vom Markt her gezählt. Das Wort nihil, das sich im Register hinter dem Namen des Besitzers vorfindet, besagt, daß er, wie später Melchior Schildt, von der Zahlung der Hausabgabe befreit war. Im Jahre 1622 wohnt Berndt Hunte [Huntemann?] bei ihm; übers Jahr erscheint als Besitzerin Cantoris Andreae Crapii W[itwe], die das Haus 1629 zu Pfingsten an ihren Nachbarn Jürgen Huntemann verkauft.

Wer zu der Zeit, als Crappius sein Amt in Hannover antrat, die Orgel der Marktkirche bediente, wissen wir nicht. 1593 trat für den abgehenden Martin Höpffner Antonius Schildt an dessen Stelle und wirkte „Muteten absetzend" mit dem Kantor zusammen, ja noch über die Zeit seines Ausscheidens hinaus bis zum Jahre 1621, da er von seinem Sohne Ludolph abgelöst wird; nach fünf Jahren muß er noch einmal in das Amt, dann tritt 1629 sein Sohn Melchior[5]) an seine Stelle. Aber an der Ägidienkirche sah Crappius noch des Gert Schildt († 1569) letzte Tage; dem folgte Zacharias Funcke, der am 22. Mai 1614 sterbend das Amt seinem Sohne Vitus überließ. Von ihm übernahm es 1626 Adolph Compenius aus Schaumburg-Lippe, selbst Orgelbauer und, Zeitgenosse Melchior Schildt's, als ὀργανοιατός gepriesen, der 1650 starb.

Der Lehrkörper der Schule bestand zu Crappius' Zeit aus sieben Mitgliedern; die Schule genoß eines ausgezeichneten Rufs: Fremde, die Hannover besuchten, waren erstaunt über die große Zahl der des Lateinischen mächtigen Bürger; sie unterstand von alten Zeiten her dem Rat, der seit dem Anfange des 16. Jahr-

[1]) Concordia | Christliche | Widerholete einmütige Bekenntnus | nachbenannter Chur-fürsten, Fürsten vnd Stende | Augspurgischer Confession, vnd derselben | Theologen Lere vnd glaubens; || . . Dresden M. D. LXXX. — In Sachen des Konkordienwerks hatte die Stadt den M. Georgius Henningius und Herrn Johann Overmeyer 1574 abgeordnet.

[2]) Für den Rektor läßt sich eine solche außerhalb des Schulgebäudes erst 1579 nachweisen; zuvor wohnte er, wenn nicht im Schulhause, wahrscheinlich zur Miete. s. R. L. Hoppe, „Geschichte der Stadt Hannover" (1845), S. 116.

[3]) Hannoversche Geschichtsblätter 11 (1908), S. 65.

[4]) Schoßregister im Stadtarchiv, Band Kömblinger-[Köbelinger] straße.

[5]) Vgl. Archiv für Musikwissenschaft II (1919/20) S. 356, wo auch andere Arbeiten, namentlich die Max Seiffert's nachgewiesen werden.

hunderts eine besondere Behörde zur Aufsicht eingesetzt hatte[1].) Neben der Pflege der lateinischen Sprache und ihrer Grammatik als allgemeiner Grundlage, der Rhetorik und der Dialektik erkannte die Schule in Erinnerung an eine lange Vergangenheit in der Erteilung von Religionsunterricht ihre Hauptaufgabe. War auch die hohe Schule von Hannover, so weit wir ihre Geschichte zurück zu verfolgen vermögen[2]), nie in Abhängigkeit von geistlicher Aufsicht[3]), mochte der Rat sie auch vom Beginne des 15. bis in das sechzehnte Jahrhundert hinein nach dem Muster anderer städtischen Einrichtungen, einer Mühle etwa, oder einer Badstube, eines Weinkellers an einen Unternehmer (den Rektor, der seine Hilfskräfte selbst verpflichtete,) verpachten[4]), immer doch stand die Schule mit der Kirche in engster Fühlung, und es waren hauptsächlich die Gesangsleistungen der Schüler, die die Verbindung bewirkten. Außer zu dem regelmäßigen sonn- und wochentäglichen Gottesdienst stellte die Schule Kräfte zur Mitwirkung an Gedächtnisfeiern (Memorien), an Trauungen und an Begräbnissen, die für den Rektor immer eine Nebeneinnahme bedeuteten[5]); seine „Lokaten" waren auf Einnahmen angewiesen, die ihnen für kirchliche Leistungen aus den Stiftungen zuflossen[6]).

Über die Kurrende, an deren Umzügen der Kantor in Person wohl kaum je beteiligt war, besitzt das Stadtarchiv Quellen[7]) erst aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts. Nach Ludolf Lange's Bericht[8]) war die Kurrende durch Vitus Buscher 1561[9]) nach dem Vorgange Magdeburgs eingerichtet worden. Ein Teil der Einkünfte aus dem Friesen-Semmerschen Legat wurde seit 1570 zu Gunsten der Kurrende verwandt; acht Jahre später vermachte ihr Cord Hoyer die Hälfte seines Vermögens.

---

[1]) 1527 Febr. 6 muß sich Scharnekauw verpflichten, es mit den „artes in der schole nha anwisinge der scriver" zu halten, und Walter Hoker, 1533 Rektor „schal und wil artes in der schole hebben vor de scholer, dar dorch de Kindere mogen ohr fundament leren, und dat see leren latin spreken und eren cantum leren, und sick dar anne tho hebbende nha ansette des Kerckheren Sancte Crucis (damals Johann Sindorp) und Johannis Finynge." L. Ahrens: „Geschichte des Lyceums" 1870 (Progr.) S. 24. Fining spielte in der Reformationszeit der Stadt eine zweideutige Rolle: der „schlaue Fuchs" hatte in einem Rezeß nach allgemeiner Ansicht eine Fälschung vorgenommen.

[2]) Im Jahre 1267 wird zuerst ein „Rector scolarum in Honovere" erwähnt; 1282 Febr. 10 gesteht Otto der Strenge, Herzog von Braunschweig, der Stadt zu, daß neben den vier castellani der Burg Lewenrode auch „vier burgenses civitatis Honovere" ihm einen Rektor praesentieren dürfen; 1348 verzichten die Burgmannen auf dies Recht zu Gunsten der Söhne Otto's, Otto und Wilhelm, die nun ihre Rechte an den Rat der Stadt abtraten, der 1315 auf einem von der Marktkirche gegen jährlich 30 Schilling gepachteten Platz ein Schulgebäude hatte errichten lassen. — L. Ahrens: „Urkunden zur Geschichte des Lyceums" 1869 (Progr.) A. Beimes: „Schulreform im 15. und 16. Jahrhundert und die Stadtschule zu Hannover." Erlangen (Diss.) 1912.

[3]) die Grenzen des von der Geistlichkeit befürworteten Triviums hatte sie schon früh überschritten, als sie neben der Musik die Arithmetik aus dem Quadrivium in den Lehrplan aufnahm.

[4]) Das Haus und das Inventar (kachelöfen, stole, bencke, ein pulpitum und ein „sanckbret" waren 1507 vorhanden) stand dem Rektor zur Verfügung. Beimes S. 5.

[5]) Für ein Begräbnis 1½ oder 3 Schilling, je nach halber oder ganzer Prozession. Vgl. auch Franz Bertram: „Geschichte des Ratsgymnasiums (vormals Lyzeum) zu Hannover". Hannover 1915. S. 18 und 19.

[6]) Noch Melchior Schildt setzt ein allerdings nicht von kirchlichen Leistungen abhängiges Legat für die Unterlehrer aus.

[7]) Register, Rechnungsbücher und Eingaben.

[8]) In Buch der Ägidienkirche.

[9]) Nach Homeister 1563. O. Jürgens, S. 201, 204.

Von den Schulkollegen, die während Crappius' langer Dienstzeit in buntem Wechsel vorüberzogen, seien nur die hervorragendsten, das Rektorat erreichenden genannt.

Rektor war, als Crappius eintrat, M. Laurentius Casselius[1]) (Carstens); er kam 1572 an Stelle seines Schwiegervaters Heinr. Brügkamp als Prediger an die Kreuzkirche und starb 1586 Okt. 27 im 46. Lebensjahr an der Brustseuche.

Lucas Vanselaus[2]) (Wanselus) trat mit Crappius zugleich ein und war bis 1572 Konrektor, bis 1574 Rektor; dann kehrte er in seine pommersche Heimat zurück.

Wichmanus Schulrabius war 1569 Infimus, wurde 1574 Rektor und[3]) 1577 als Pastor nach Pattensen berufen; seinen Rektordienst hatte er schon vorher aus Anlaß eines Streites mit dem geistlichen Stadtministerium[4]) aufgeben müssen.

Henricus Möllerus[5]), 1576 Infimus, 1577 Subkonrektor, war 1585—92 Rektor; wir begegnen ihm in der Zahl der Unterzeichner der formula concordiae. 1612 wird er Bürgermeister der Stadt und stirbt als solcher 1623, Okt. 11.

M. Stephanus Teuthorn war Rektor von 1583—85; er kam aus Riga[6]).

M. Heizo Buscherus[7]), Sohn des Seniors M. Vitus Buscherus, hatte in Helmstedt Philosophie gelesen, bevor er 1588 Konrektor, 1589 Prorektor und 1592 Rektor wurde. 1598 wurde er Prediger an der Kreuzkirche, starb aber im selben Jahre an der Pest.

M. Christian Beckmannus[8]) war 1596—98 Konrektor, dann bis 1606 Rektor; in diesem Jahre starb er am 6. Dezember, nachdem er sich von den Kollegen und Schülern in lateinischen Versen verabschiedet hatte.

Unter M. Statius Buscherus[9]), einem Sohne des Vitus, der von 1615—1626 Rektor war, verließ Crappius den Schuldienst. Buscher wurde Ludolph Langen's Nachfolger an der Ägidienkirche, geriet wegen seiner religiösen Anschauungen wiederholt in Streitigkeiten und starb zu Stade „in exilio".

* * *

Wenn wir uns vor Augen halten, daß die Leitung und die Belehrung der den Chor bildenden Sänger, daß das besondere Amt des Kantors immer nur von spezifisch dafür von Natur geeigneten Personen ausgeübt werden konnte, so werden wir bei der eigentümlichen Art der Überlieferung, die so vieles verschweigt, was uns am meisten interessieren müßte, in mittelalterlicher Zeit die Kantoren zunächst in den Kreisen suchen, aus denen musiktheoretische Erörterungen erhalten sind. Denn sie — sollte man meinen — sind doch wohl der Niederschlag aus der Praxis des Unterrichts, und es ist kaum anzunehmen, daß ein Unmusikalischer (er müßte gerade Kompilator einer Encyklopädie sein, die das Wissen anderer zusammenträgt) sich mit den Problemen der Musiktheorie oder ihrer Erklärung vor einem Kreise ihm an spezieller Begabung überlegener Zuhörer sollte befaßt haben. Gewiß gehörte die Musik in das Lehrgebiet des Mathematikers; aber: mathematische und musikalische Begabung wohnen nahe bei einander, und einem etwa musikalisch wenig begabten Mathematiker blieben Felder zur Bestellung in genügender Zahl übrig. Die epische Art der Darstellung in den meisten dieser Musiktraktate kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Herz auch ihrer geistlichen Verfasser heiß für eine Sache schlug, der sich zu ergeben sie nicht, außer durch ihre Veranlagung, gezwungen wurden.

1) D. Meier (Kurtzgefaste Nachricht) S. 89.
2) Aegidienkirchenbuch.
3) Nach dem Aegidienkirchenbuche.
4) D. Meier, S. 50, Anm. s. a. K. Kayser: „Die General-Kirchenvisitation von 1588" in „Zeitschrift der Gesellschaft für niedersächsische Kirchengeschichte" 8 (1904) S. 235.
5) D. Meier, S. 31, Anm.
6) Ein Empfehlungsschreiben im Stadtarchiv I, 42.
7) D. Meier, S. 91, 244.
8) D. Meier, S. 32; E. Baring, S. 43.
9) D. Meier, S. 86, 114 Anm., 202.

Von einem gesonderten Stande, der das Recht und die Pflicht hatte, einem abgegrenzten Platze, der Tribüne, aus in der Kirche zu singen, spricht schon im Jahre 367 eine Verordnung des Konzils von Laodicaea[1]), die besagt: „Non oportet praeter canonicos cantores, qui suggestum ascendunt et ex membrana legunt, aliquos alios canere in ecclesia". Schulen, in denen der Kirchengesang unter Leitung des Primicerius, des Kantors, und mit Hilfe des Secundicerius, des Succentors, geübt und gelehrt wurde, bestanden in Rom[2]) seit dem vierten Jahrhundert. Daß es Knaben und Jünglinge waren, die dort unterrichtet wurden, ist aus dem Umstande zu folgern, daß die Schulen zum Teile Waisenhäusern angegliedert waren; ihre Mitwirkung im Kirchendienst macht, nachdem im Jahr 578 die Frau im Gotteshause verstummt war, außer andern Zeugnissen auch die Entwicklung der Gesangskunst zu der Technik des mehr- als zweistimmigen organum augenfällig.

In liturgischer Beziehung war der Kantor zweifellos der Solist; diese Stellung wies ihm seine Befähigung an. Über seine Tätigkeit im Einzelnen und seinen Pflichtenkreis sind wir nicht unterrichtet, weil unsere Quelle, die theoretische Erörterung, nicht der Platz ist für Einzelanweisungen ritueller oder schul-technischer Art. Die Zurückhaltung der von Geistlichen für Geistliche geschriebenen Traktate legt den Gedanken nahe, einen Versuch bei mehr pädagog'sch gerichteten Schriftstellern zu machen.

Das für eine Dame, Beatrix von Arragonien, geschriebene, um 1495 bei Gerardus de Lisa in Treviso im Druck erschienene „Terminorum musicae diffinitorium" des Joannes Tinctoris[3]) gibt allerdings nur eine nüchterne Worterklärung, wenn es sagt: „cantor est qui cantum voce modulatur". Auch Johannes de Grocheo[4]), gegen das Jahr 1300 anscheinend Lehrer an der Sorbonne, der ausdrücklich für den bürgerlichen Musikinteressenten schrieb und im Chor der übrigen Theoretiker durch seine rationalistisch-kecke Art hervorsticht, gibt keine Antwort auf unsere Frage. Ihm an Gesinnung ähnlich ist der ein wenig früher schreibende Franziskaner Fra Salimbene[5]), und da in Hannover als einzige eine selbständige Niederlassung gerade seines Ordens bestand, sei ein kurzer Blick auf seine in allen Teilen lesenswerte „Chronik" gestattet. Die Richtung unseres Interesses ist, wie man dessen oft bei der Lektüre mittelalterlicher Schriftsteller inne wird, ihnen gegenüber zufällig, und so werden wir nicht

---

[1]) Conc. Laodic. Can. XV.

[2]) M. Gerbert: „De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate", St. Blasien (1774), I, 35 (nach Onophrius), 293 (nach Anastasius Bibliothecarius).

[3]) Abgedruckt und erläutert von Heinrich Bellermann auf S. 35 des 1863 erschienenen ersten Bandes von Fr. Chrysanders „Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft".

[4]) Johannes Wolf: „Die Musiklehre des Johannes de Grocheo" J. M. G. Sb. I. (1899 bis 1900) S. 65.

[5]) Mon. Germ. Hist. Script. XXXII. Kritische Ausg. von Oswald Holder-Egger. Zu Chevalier's Literaturangaben ist nachzutragen: L. Delisle im Annuaire Bulletin de la société de l'histoire de France 1885. S. 82. Eine Übersetzung von Salimbene's Werk in das Deutsche von A. Doren erschien 1914 als Bd. 93/4 der „Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit" in Leipzig. Über Salimbene's Leben — er war 1221 Okt. 9 in Parma geboren — gibt Holder-Egger's leider unvollendeter Aufsatz im Jahrgang 37 (1911) S. 163 und 38 (1913) S. 469 des „Neuen Archivs der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde" Nachrichten.

enttäuscht sein, wenn wir auf unsere Frage nach Einrichtung und Art des Gesangunterrichts in einer klösterlichen Gemeinschaft keine bindende Antwort bekommen. Dafür entschädigt uns der mit offnem Sinn für die Wirkungen der Musik begabte[1]) Salimbene durch wichtige Nachrichten über die Persönlichkeiten seiner Gesanglehrer, über ihre Fähigkeiten als Sänger und als Komponisten.

In den ersten Jahren seines Noviziats war sein Lehrer Fr. Vita[2]) von Lucca in der Provinz Toscana. In Siena, wohin der junge Mönch dann versetzt wurde, genoß er die Unterweisung des Bruders Heinrich von Pisa; im Altardienst aber wurde er unterrichtet von dem Bruder Wilhelm[3]) von Piemont, dessen er aber nur kurz gedenkt, während er über den zweiten Gesanglehrer[4]) mehr zu berichten weiß[5]).

„Iste frater Henricus Pisanus fuit pulcher homo, mediocris tamen stature, largus, curialis, liberalis et alacer; cum omnibus bene conversari sciebat condescendendo et conformando se moribus singulorum, fratrum suorum gratiam habens et secularium, quod paucorum est. Item sollemnis predicator et gratiosus clero et populo fuit. Item sciebat scribere, miniare — quod aliqui illuminare dicunt, pro eo quod ex minio liber illuminatur —, notare, cantus pulcherrimos et delectabiles invenire, tam modulatos, id est fractos, quam firmos. Sollemnis cantor fuit. Habebat vocem grossam et sonoram, ita ut totum repleret chorum. Quillam[6]) vero habebat subtilem, altissimam et acutam, dulcem, suavem et delectabilem supra modum. Meus custos fuit in Senensi custodia et meus magister in cantu tempore Gregorii pape noni . . . . Item iste frater Henricus Pisanus fuit morigeratus homo et Deo devotus et beate virgini et beate Marie Magdaléne . . . Multas cantilenas fecit frater Henricus et multas sequentias. Nam illam litteram fecit et cantum:

Christe deus,
Christe meus,
Christe rex et domine!

ad vocem cuiusdam pedisseque, que per maiorem ecclesiam Pisanam ibat cantando:

E's tu non cure de me,
e non curaro de te.

Item illam cantilénam fecit, litteram cum triplici cantu, scilicet:

Miser homo cogita facta creatoris.

Item cantum fecit in illa littera magistri Phylippi cancellárii Parisiensis[7]), scilicet:

Homo quam sit pura
michi de te cura.

---

[1]) Es sei nur an die lebhafte Schilderung seines Oheims mit den beiden singenden Töchtern, an die prächtige Beschreibung eines auch den Musikhistoriker auf das Höchste interessierenden musikalischen Erlebnisses in Pisa erinnert. (Holder-Egger, S. 44.)

[2]) Holder-Egger, S. 164.

[3]) Holder-Egger, S. 316 „missam addiscere et cantare".

[4]) Die Bezeichnung cantor kommt in Verbindung mit dem Namen Heinrich's von Bobbio vor. Holder-Egger, S. 296.

[5]) Holder-Egger, S. 181.

[6]) cantare in quilio (ital.) mit Kopfstimme singen, Falsettieren.

[7]) Über Philippe de Grève († 1236 dec. 23) s. U. Chevalier: Repertoire des sources historiques du moyen-âge, Bio-bibliographie II (1907) Sp. 3634. Über diese Dichtungen handelt außer Delisle (s. o.) R. Peiper im „Archiv für Literaturgeschichte" VII, S. 409.

Et quia, cum esset custos et in conventu Senensi in infirmitorio iaceret infirmus in lecto et notare non posset, vocavit me, et fui primus[1]), qui eo cantante notavi illum cantum. Item in illa alia littera, que est cancellárii similiter, cantum fecit, scilicet:

Crux, de te volo conqueri,
et: Virgo tibi respondeo,
et: Centrum capit circulus,
et: Quisquis cordis et oculi.

Et in illa sequentia:

Jesse virgam humidavit

delectabilem cantum fecit, et qui libenter cantatur, cum prius haberet cantum rudem et dissonum ad cantandum. Litteram vero illius sequentie fecit Ricardus de Sancto Victore[2]), sicut et multas alias fecit sequentias. Item in hymnis sancte Marie Magdaléne, quos fecit predictus cancellárius Parisiensis, scilicet:

Pangue lingua Magdaléne

cum aliis sequentibus hymnis cantum delectabilem fecit. Item de resurrectione Domini fecit sequentiam, litteram et cantum, scilicet:

Natus, passus Dominus resurrexit hodie.

Der hohe Begriff von dem Amte des Kantors, der die Novizen in die Kenntnis der liturgischen Weisen einführte, selbst technisch trefflich gerüsteter Sänger, dazu Dichter, Komponist und als Mensch und Theologe Vorbild war, mag sich nicht immer und überall so rein erhalten haben. Aber eine der bedeutendsten Personen des Lehrerkollegs war auch im 16. Jahrhundert noch der Kantor. Außer dem Besitz wissenschaftlicher und musikalischer Kenntnisse erwartete man von ihm gern die Fähigkeit des Komponierens und zog ihn, als Vertreter eines wichtigen Faches, zu jenen Prüfungen zu, die die Bewerber um Stipendien auf dem Rathause abzulegen hatten.

Aus der Zeit, da Salimbene lebte und schrieb, aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, kommen auch die ersten Nachrichten[3]) über die Schule in Hannover: 1267 wird der Notarius Heynricus des Hildemar von Oberg als rector scolarum in Honovere bezeichnet. Der Rektor, in der Folge meist dem geistlichen Stande angehörig, wurde seit 1348, als die Schule ganz an die Stadt abgetreten war, von der städtischen Obrigkeit bestellt[4]), erhielt aber aus öffentlichen Kassen keinerlei Besoldung in Geld; vielmehr mußte er dem Rate eine „pensie"[5]) entrichten, und die „Gesellen", sobald er zu ihrer Heranziehung verpflichtet wurde, selbst entlohnen. Die Zahl der Schulgesellen, socii, mit etwas verächtlichem Beigeschmack auch locati genannt, war zunächst gering: erst im

---

[1]) Diese Stelle muß Holder-Egger entgegengehalten werden, wenn er Salimbene die musikalische Begabung glaubt absprechen zu sollen; denn, um das zu können, muß man mindestens ein Musikliebhaber (Neues Archiv 37 (1911) S. 199), als den wir Salimbene auch nach andern Zeugnissen kennen, sein.

[2]) U. Chevalier, Bio-bibliographie, Sp. 3961. Richard starb 1173 mart. 10.

[3]) Heinrich Ludolf Ahrens: „Urkunden zur Geschichte des Lyceums zu Hannover von 1267—1533". Jahresbericht des Lyceums zu Hannover, Ostern 1869. Derselbe: „Geschichte des Lyceums zu Hannover von 1267—1533". Ebd. 1870.

[4]) Ahrens: „Geschichte", S. 6 (Nr. 4).

[5]) Eine Pacht, im Anfange des 15. Jahrhunderts 6 Pfund. Ahrens: „Geschichte", S. 13 (Nr. 7). Der Pächter konnte das Unternehmen in Afterpacht geben. Vgl. Thomas und Felix Platter, hsg. v. H. Boos (1878) S. 14.

Jahre 1441 erscheint unter ihnen ein Succentor[1]), was aber die Annahme nicht ausschließt, daß sein wichtiges Amt schon früher eingerichtet war. In der Folge kommt der Succentor in Urkunden der Jahre 1466, 1476, 1484, 1505, 1507, 1522 vor; die Benennung Cantor bringt zuerst eine zwischen 1497 und 1500 eingetragene Notiz eines Memorienbuchs[2]), dann das Ratsdenkbuch unter 1504, 1508 und 1511. In den Protokollen von 1505 und 1508 ist dem Schulmeister[3]) ohne Erwähnung anderer Gesellen aufgegeben, für einen guten Succentor oder Cantor zu sorgen; welche Wichtigkeit seinem Posten zuerkannt wurde, läßt die Verpflichtung des Rektors[4]) von 1484 „gude gezellen unde bisunderen eynen guden succentorem" zu halten, klar erkennen.

War doch die Ausbildung zum Kirchendienste zunächst wichtigstes, dann aber immer noch ein wichtiges Ziel der Schule, das „tho Kore"-Gehen ein bedeutendes Stück im Leben der Schüler! Im Jahre 1500[5]) übernimmt der Rektor die allgemeine Verpflichtung, der Bürger Kinder in Zucht zu halten, vor allem Latein zu lehren und für gesittetes Betragen auf dem Chore zu sorgen. So auch noch im nächsten Jahre; aber schon 1504 wird mit der Auflage, einen Kantor zu halten, auch dessen Pflichtenkreis umrissen[6]): „. . . Und schal holden baccalaurios und eynen guden cantorem, de den Kinderen lere singhen in figurativis. . ." Da der Rat den Rektor jedes Jahr neu verpflichtete — die Freizügigkeit war groß, die Annehmlichkeit der Stelle anscheinend klein; die Jahre 1469 bis 1534 sahen mindestens 35 Schulmeister in Hannover — und da die Formel dafür bis zum Jahre 1527 regelmäßig in das Ratsdenkbuch eingetragen und uns so überliefert wurde, sind wir imstande anzugeben, daß dem Rektor die Anstellung eines Kantors in den Jahren 1505, 1507, 1508, 1511, 1515, 1521 und 1522[7]) ausdrücklich auferlegt wurde. In den Protokollen der andern Jahre ist davon nicht die Rede; doch wird z. B. 1509[8]) auf die Gepflogenheit früherer Jahre allgemein verwiesen. Einige Male aber, in den Jahren 1515, 1516, 1526 und 1527[9]) wird der Rektor persönlich für den Unterricht im Gesange haftbar gemacht. Bei der Bestallung des N. Scharnekauw[10]) 1527 Febr. 6 heißt es:

„Ame dage Sancte Dorothee deden radt und sworen N. Scharnekauw de schole eynnei jar Pasce anstande, und hee vorplichtede sick, dath hee de scholere truweliken wille leren ohr fundament[11]) und oren cantum und latyn spreken."

---

[1]) In der Feststiftung von Joh. Borchwede 1441 (Urkunde im Stadtarchiv) wird ein Succentor als tätig erwähnt, während vorher und nachher nur die Locaten neben dem rector scholae genannt werden. Ahrens: „Geschichte", S. 40, Anm. 70.

[2]) „Item post Octavas pro suffragiis rectori scolarium I β Hon., cantori I β Hon." Feststiftung des Ludolphus Twycke um 1500. Ahrens: „Geschichte", S. 43. Anm. 85.

[3]) Meister, mester für magister.

[4]) Ahrens: „Urkunden", S. 13 (Nr. 19).

[5]) Ahrens: „Urkunden", S. 16 (Nr. 37).

[6]) Ahrens: „Urkunden", S. 17 (Nr. 40).

[7]) Ahrens: „Urkunden", S. 17 (Nr. 41), S. 18 (Nr. 43), S. 18 (Nr. 44), S. 19 (Nr. 47), S. 20 (Nr. 51), S. 21 (Nr. 58) und S. 21 (Nr. 59).

[8]) Ahrens: „Urkunden", S. 18 (Nr. 45).

[9]) Ahrens: „Urkunden", S. 20 (Nr. 51, 52), S. 23 (Nr. 64), S. 24 (Nr. 66).

[10]) Jürgen Scharnekauw, anscheinend noch einmal von 1528—32 Rektor, ist unter dem Namen Georgius Scarrabaeus als erster evangelischer Prediger an der Marktkirche bekannt.

[11]) Allgemeine Grundlagen, hauptsächlich wohl der Religion.

Auch noch kurz vor der Kirchenerneuerung, im Jahre 1532 wird Wolter Hoker[1]) als Rektor auf den „cantum" festgelegt[2]). Ist es auch wahrscheinlich, daß der Rektor so für seinen Kantor, der wiederum ihm verantwortlich war, herangezogen wurde, so ist die Vermutung einer Beteiligung des Schulmeisters am musikalischen Kirchendienst und vorangehender Übungen nicht abzuweisen: es ist möglich, daß der Rektor als Erbteil einer früheren Praxis die Ausführung der Stücke im cantus planus beibehalten habe; die Aufforderung von 1504, einen guten Kantor zu halten, der die Kinder lehre in figurativis zu singen, spricht, wörtlich ausgelegt, für diese aus der Erinnerung an eine im Augenblick nicht nachzuweisende Kirchenordnung geschöpfte Annahme. Die Kinder auf oder in dem Chore in Zucht zu halten, den Chor „treulich zu regieren", ist eine Aufgabe, die dem Rektor mit Regelmäßigkeit auferlegt wurde.

Der chorus[3]) ist die Gesamtheit der Sänger, die den liturgischen Dienst zu verherrlichen hat; diese Bezeichnung wurde dann auf den Raum übertragen, wo sie ihren Platz hatte, und der sich vor dem Altar befand. In der Marktkirche aber scheint es Sitte gewesen zu sein, den Schülerchor in der Mitte des Kirchenschiffs aufzustellen. In dem Bericht[4]) über eine von dem Priester Hinricus Nicolai im Jahre 1458 zum Feste divisionis Apostolorum gestifteten Messe heißt es:

„Ad missam pulsabitur solempniter et dabitur custodi solidus Hon. Rector stabit in medio ecclesie, antequam incipiet missam cum scholaribus suis, et cantabit Ite in orbem cum organis . . . Rector manet in medio ecclesie stare et ibi complebit summam missam et ordinabit unum juvenem cum supplicio[5]) in adjutorium misse."

In einer von dem Domherrn Arnold van Hesede 1476 gestifteten güldenen Messe[6]) kommt es zu einer näheren Beschreibung der Ausführung eines Gesanges:

„veer religiosen[7]) als barvoten, Paweler, Augustiner und witte heren, scullen syngen Audi nos[8]) und veer Kinder scullen dat nahesyngen und dar negest to Kore und den in organis."

Über die Beteiligung der Schüler an der Vesper berichtet eine Stiftung der Brüderschaft Olai von 1425:

„Vort schal men hirvan bestellen to singhende de antifonien Hec dies[9]) in dem dage unser lewen vrouwen vorbenomt na der vesper, dar man godes lich[n]am erliken upp et altar in sunte Jurgens Kerken bringe, so dat rede begrepen is, und wen desse lovesangh der erliken antifonien ute is, so schal man gheven allen scholeren enem isliken enen semmelen, dem scholemester unde sinen gesellen ses penning."

[1]) Er unterstützte Anton Corvinus bei der Kirchenvisitation zur Durchführung der Reformation in Calenberg-Göttingen, erlitt mit ihm das Martyrium einer dreijährigen Gefängnisstrafe durch Herzog Erich d. J. und starb 1565 als Probst in Ülzen.

[2]) Ahrens: „Urkunden", S. 24 (Nr. 67).

[3]) Peter Wagner: „Einführung in die gregorianischen Melodien" I 3 (1910) S. 3.

[4]) Memorienbuch der Marktkirche, Teil IV (S. 101—186).

[5]) Verstümmelt aus suppellicium und wieder aus superpellicium. Vgl. Ahrens: „Geschichte" S. 48, Anm. 120 und 121.

[6]) Nach der Handschrift Chr. Ulr. Grupen's „Historia Ecclesiastica Hannoverana" aus c. XV mitgeteilt von Ahrens: „Geschichte", S. 48, Anm. 122.

[7]) In Hannover bestand bis zur Reformation nur ein Minoriten-Konvent, doch hatten andere Orden Unterkunftshäuser.

[8]) Heute nicht mehr gebräuchlich.

[9]) Heute Graduavers.

Die Feier der Ostervigil — sie wurde im Andenken an die Auferstehung vor den sonntäglichen Vigilien sonderlich ausgezeichnet —, wie sie durch die Vikare Johan Borchwede und Sander Cruseler[1]) im Jahre 1441 gestiftet worden war, gibt ein anschauliches Bild von der Tätigkeit des Schulchors:

„In dem hilgen dage to Passchen na deme nachtsange[2]), wan de segghet is halfswege to sessen[3]), so schal de coster to sunte Jurgen luden dat erste mal mit der groten clocken und, wan id sesse slegd, dat ander mal. Wan denne dat volk in der kerken vorsamment is, so schal he luden dat dridde mal mit der sulven groten clocken, und so schullen denne komen de mester mit sinen locaten und mit alle sinen scholeren mit oren ruchelen[4]), de kerchere mit sinen cappellanen und mit elven altaristen ut der vorgescr. kercken. . . . . Desse gantze processie mit den vorgescr. personen schullen alle ghan midden in de kercken und de kerchere edder sin cappellan schal denne dregen mit erwerdicheit den hilgen lichammen unses leven heren Jhesu Cristi uppe dat vromissen altare, und de tyd over, dat he dat sacrament dreget, schal singen de gantze chore O vere digna hostia. Und wan dat sacramentum is to stande komen uppe deme altare, so schullen de vicaries Petri unde Pauli mit dem commendario der nigen commende na mynem anheven unde singen mit deme chore de Antiphonie Hec est dies, quam fecit dominus, und die clausulen Hodie deus homo factus est schullen sess kindere mit scharpen stempnen drye vorsingen, und de gantze chore in bogenden kneen drye nasingen; und alle tyd, dat men de clausulen singet, schal de vorgescr. kerchere dat sacramentum holden uppe sinen handen und wisent deme volke, also dat se spreken mit den twen yungeren unses heren „Here, bliff mit uns." Und wan men erst anhevet de vorgescr. antifonie, so schall de coster luden de groten twe clokken uppe deme torne alle de tyd dat men dessen lovesangh singet in sodaner andacht, dat neyn tunge swige, sunder alle schullen stan in dangknamicheit und spreken dat loff godes. Und wan denne de chore schal singen de clausulen Gloria tibi domine, na dem worde dicentes schal de mester und de succentor pulseren und holden eyne pausen also dat se alle vallen in ore knee und bewisen dem heren danknamicheit. Und tho hand, wan desse lovesangk so gheendigt is, so schullen se anheven in der sulven processien Regina celi und singen herliken in organis mit dem versus Gaude dei genitrix . . . Und denne schal man dregen dat sacramentum wedder uppe den chore und singen Gloria tibi domine, qui surrexisti a mortuis. . . . De anderen twe dage, alse des mandages und des dinxedages so schall de coster luden uppe de, vorgescr. tyde mit der groten clocken drye, und so schullen de prestere und personen vorgescr. alle wedder komen uppe den chore und singen Regina celi. . . Queme ock interdictum, dat de lovesange nableven, so scholde de coster allikewol luden unde de mester scholde singen in der schole den lovesange. . . Und so schullen se geven presencien. . deme rectori schole twe schillinge Hon. Queme ock eyn nyge rector, deme schal men presencien geven, dat he sek mit deme

---

[1]) Nach der Urkunde im Stadtarchiv mitgeteilt von Ahrens: „Geschichte", S. 47. Anm. 117.

[2]) Doch wohl dem Completorium, das mit der Vesper in die späten Nachmittagsstunden verlegt worden war.

[3]) Die Vigil war ursprünglich eine nächtliche Feier; sie wurde schon früh an den Morgen verlegt. Ihre Feier am Abend ist wohl ein vielleicht aus Rücksicht auf die mitwirkenden Schüler eingeführter lokaler Brauch. Die Zeit 6 Uhr abends ist die der Vesper.

[4]) Nach Sack („Geschichte der Schulen zu Braunschweig", Anm. 140) ein leinenes Kleidungsstück der Priester und der beim liturgischen Dienst beschäftigten Knaben. Ahrens: „Geschichte", S. 48, Anm. 118 leitet das Wort von rucus = vestis suprema ab und erinnert an altfranz. rochet und mhd. ruckit, Chorhemd.

olden darumme vordrege. Synen locaten twe schillinge Hon. to hope; darvor schullen se de achte dage umme singen Regina celi alse de vorgescr. dre avende."

Wenn die vorreformatorischen Zustände hier ein wenig breiter behandelt wurden, so geschah es, weil die auf der Kirchenerneuerung beruhenden Änderungen der Dinge in Bezug auf die Zeremonien auch zu des Crappius' Zeiten noch nicht so tief griffen, als es dem durch die Betrachtung der späteren Verhältnisse beeinflußten Beschauer erscheinen mag. Der Plan, diese Änderungen in einer Kirchenordnung zusammenzufassen, reifte schon bald nach der Durchführung der neuen Lehre in der Stadt. Ungewiß ist, wer der Verfasser des offenbar in niederdeutscher Sprache gehaltenen Entwurfs sei: schon im Juni 1534 wurde er zur Begutachtung verschickt; zunächst erhielt Görlitz in Braunschweig ihn, darauf Rhegius, der Verbesserungsvorschläge machte und ein Vorwort schrieb. Im Anfange des nächsten Jahres wurde das Werk durch Scarrabaeus dem Urteile Luther's und Melanchthon's in Wittenberg unterbreitet, die als Druckort von ihrer Stadt abrieten und das im niederdeutschen Sprachgebiet liegende Magdeburg empfahlen. Hier muß Amsdorf, dem sie vorgelegt wurde, dem Scarrabaeus Bedenken so schwerer Art mitgeteilt haben, daß die Ordnung ungedruckt blieb. In einem Briefe an den Rat der Stadt vom Sonnabend nach Oculi 1535 bekennt sich Amsdorf als Gegner derartig fester Verordnungen:

„denn es wird gewißlich ein Netz und Falle der Gewissen daraus sonderlich denen, die nach uns kommen, die es für ein nötig Gesetz und Decret halten werden müssen, und also ein neu Pabstthum dadurch aufgerichtet würde."

Die lautere Verkündigung des Evangeliums und die Darreichung der Sakramente nach Christi Gebot, darin müßten alle Christen unter der Sonne eins sein,

„das andere stehet Jedem frei nach Gelegenheit der Stätte, Zeit und Personen zu ändern, darnach es die Liebe und Nothdurft fordert, nämlich daß man früh oder spät, viel oder wenig singe oder lese oder was sonst der Ceremonieen mehr sind."

Nach der Schlußbemerkung wäre also die genau in das Einzelne gehende Vorschrift wohl auch für unsere Zwecke ergiebig gewesen; und wenn wir bedauern, daß sie nicht erhalten blieb, so haben wir (von unserem Standpunkte) ihre Wirkung auf die zur Einführung gelangende Kirchenordnung[1]) des Urbanus Rhegius von 1536 in eben dem Maße zu bedauern. Sie ist

[1]) Kirchen Ord- | nung der Stadt Hanno- | ser durch | D. Urbanum | Regium. | Gedruckt zu Magdeburg durch | Michael Lotter. | M. D. XXXVI. | Kl. 8⁰. A bis P⁸. Am Schluß: Zu Hannoser inn | Sachsen. | Getruckt zu Magdeburg | durch Michael Lotter. | 1536.

Vor dem Neudruck stehen zwei Briefe, einer von Luther, der andere von Melanchthon, die sich indes nicht auf diese K. O., sondern auf den ersten (niederdeutschen) Entwurf beziehen. Der Titel des Neudrucks lautet:

Kirchen Ordnung der Stadt Hannoser, Durch D. Vrbanum Regium gefasser, Vnnd einen Erbarn Rath der Statt Hannoser, Anno 1536 publicirt, 1588 Erstlich zu Magdeburg, vnd jtzo widerumb in druck verfertiget Zu Lemgo, Bey Conrad Groten. Auch hier ist das Format Kl. 8⁰.

Vgl. Dr. Gerhard Uhlhorn: „Urbanus Rhegius. Leben und ausgewählte Schriften". Im Jahre 1861 in Elberfeld erschienen als VII. Teil der Sammlung „Leben und ausgewählte Schriften der Väter und Begründer der lutherischen Kirche".

bestrebt, den Fehler ihrer Vorgängerin zu vermeiden, gerät gar zu sehr in das Allgemeine und darf geradezu ein theologischer Traktat genannt werden, in dem der legislative Teil stark zurücktritt[1]). Auch Rhegius, wenngleich einer Ordnung der Dinge mehr geneigt, als Amsdorf, wünscht gerade die Zeremonien „ohne Verstrickung des Gewissens allein in christlicher Freiheit" zu halten, weil der Glaube nicht zulasse, daß wir in ihnen die christliche, wahre Frömmigkeit suchen. So wenig Rhegius zu einer geschichtlichen Einstellung vordringen mag, Kernpunkt seiner Ausführungen ist immer die Übereinstimmung der lutherischen Lehre mit der alten Kirche, mit den Vätern: Luther vertritt ihm die wahre katholische im Gegensatz zur falschen Katholizität der römischen Kirche. Nicht Bruch geschichtlichen Zusammenhangs, sondern Fortsetzung und Vertiefung altkirchlicher Entwicklung, das war ihm die neue Lehre vom Evangelium. So mochte Manches gerade in der äußeren Form des Gottesdienstes stehen bleiben, was bei folgerichtiger Anwendung der neuen Gedanken hätte fallen müssen, oder seine Anwendung wurde in das Belieben Einzelner gestellt. „Was jnn der Meß dem heiligen Euangelio mithellig vnd nicht widerwertig ist, behalten, aber was wider das Euangelium ist, abgestelt", das ist der wieder und wieder durchbrechende Grundgedanke dieser Kirchenordnung. Die Apostel hätten allein das Vater unser gebetet in ihrer Konsekrierung; sie sei eine sehr feine, kurze, reine Cerremonia gewesen. Später sei sie mit sehr viel menschlicher Tradition geflickt worden. Den Introitus, die neunmalige Wiederholung des Kyrie, das Halleluja, die Beichte vor dem Altar, das Gloria, die Epistel, das Evangelium, den Gesang des symbolum nicenum, das sanctus —

> „diese stück alle wöllen wir gerne mithalten, wie wohl sie durch Bischoff hinzugesetzet sind, die weil sie aus Göttlicher schrifft gezogen werden. Aber die Collecten, welche vns auff der heiligen verdienst weisen, vnser vertrawen auff pur lautere menschen vnd jre wercke zusetzen, lassen wir billich faren . . . den Canonem von menschen gemacht lassen wir auch faren, vnd behalten den Apostolischen Canonem".

Die Ordinariumkompositionen des Crappius gehen zum Teil über die in der Kirchenordnung ausgesprochene Bestimmung in soweit hinaus, als auch das agnus mehrstimmig behandelt wird; allerdings schleicht sich in diesen Satz wenigstens in einer Stimme gern der deutsche Text ein. Immerhin darf als sicher gelten, daß noch am Ende des Jahrhunderts in der Marktkirche das Ordinarium vollständig (mit einmaligem agnus) zu Gehör kam[2]).

---

[1]) Die Gründe hierfür sucht Uhlhorn (S. 277) im Charakter des Rhegius, sonderlich aber in Verhältnissen, unter denen die Stadt reformiert worden war und die eine Verwahrung gegen Vorwürfe und Verleumdungen nötig gemacht hatten.

[2]) Die über einer motettischen Arbeit mit dem Texte „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz" angelegte, im Jahre 1581 veröffentlichte sechsstimmige Messe verzichtet, der Gattung der „Kurzen Messe" angehörig, auf das Credo und auf das Agnus, diesmal in Bezug auf das Glaubensbekenntnis von der Vorschrift der Kirchenordnung abweichend. Sächsische Komponisten wie Rhau, Le Maistre, Scandellus hatten bis in die sechziger Jahre, der mit der kultischen Überlieferung des Südens verknüpfte Hans Leo Haßler, jünger als Crappius, noch in der Neigung des Jahrhunderts, obwohl Protestant, Messen herausgegeben. Nun zeigt es sich, daß auch im lutherischen Nordwesten ein Mann, der die Konkordienformel unterschrieb, das Ordinarium von Kyrie bis zum Agnus mit unverletztem Text, auch den fünfzehnten Vers des Credo durchkomponieren durfte.

Über die Propriumgesänge[1]) liegen für Hannover keine Nachrichten vor[2]). In des Crappius' Werk erscheinen zahlreiche Motetten und sie mögen hie und da auch im Gottesdienst an die Stelle von Propriumformen getreten sein. Doch geht aus den für den lutherischen Gottesdienst bestimmten Sammlungen Rhau's hervor, daß Luther's „Formula missae et communionis pro ecclesia Wittenbergensi" von 1523, obwohl als unverbindlich bezeichnet, von dem Verleger wohl in Acht genommen wurde. Offertorium und Communio, diese beiden Sätze fallen in den Sammlungen von Propriumgesängen mehr und mehr aus: ihr Zusammenhang mit der Opferhandlung, die von der neuen Meßordnung ausgemerzt worden war, raubte ihnen das Daseinsrecht[3]). Das Graduale, das mit seinem versus anfänglich beibehalten wurde, weicht der Praxis, die Kinder nach der Epistel ein „gewöhnlich Alleluia lateinisch" singen zu lassen. Neben dem Allelujavers wurde aber durchaus der Introitus beibehalten, ja, dort wieder eingeführt, wo man ihn etwa aufgegeben hatte[4]). Lossius sowohl, wie die seiner „Psalmodia" in einigen Teilen nachgebildete Handschrift von 1598 aus dem Kloster Bardowieck[5]) kennen den Introitus für jeden Sonn- und Festtag. Lossius war 1532 auf Rhegius' Wunsch von Tulich, dem Rektor, an die Stadtschule berufen, wieder nach Lüneburg gekommen, und wenn, wogegen kaum etwas spricht, Crappius seine erste Jugend in seiner Vaterstadt verlebt hat, so mag er, zehnjährig, wohl aus der 1553 fertiggestellten „Psalmodia" mitgesungen haben. Übrigens stand der Verfasser der hannoverschen Kirchenordnung als lüneburgischer Superintendent mit Lossius in engstem Verkehr, und so werden dessen damals allerdings noch nicht niedergelegten musikalisch-liturgischen Gedanken sich wohl auch in der Praxis der hannoverschen Stadtkirchen spiegeln. Daß die Marienverehrung in der lutherischen Liturgie keinen Raum finde, versteht sich wohl von selbst: „darumb", sagt die Kirchenordnung, „haben wir abgestelt das Salue regina[6]), Regina celi, Sub tuum presidium vnd etliche Collecten, darinnen die ehre, so allein vnserm Mittler Jhesu Christo zugehört, allzu grob den Creaturn zugelegt wird." Über die liturgische Sprache sagt Rhegius in Übereinstimmung mit Luther: Etliche gebräuchliche Zeremonien, (Priesterkleidung, Gefäße, Lichter und ehrliche Bildnisse und) Christliche Gesänge, deutsch und lateinisch nach Gelegenheit der Zeit, sollen in der Freiheit des Geistes beibehalten werden,

---

[1]) G. Eisenring, „Zur Geschichte des mehrstimmigen Proprium Missae bis um 1560." Düsseldorf o. J. [1912?]

[2]) In Lüneburg sollten die Klostergottesdienste denen der Stadtgemeinden ähnlich gemacht werden: eine Verordnung vom Jahre 1530 verlangt die Aufgabe des officium de sanctis, erlaubt aber die Beibehaltung des officium de tempore.

[3]) Graduale und Offertorium erscheinen unter ihren Namen in der heutigen Liturgie der hannoverschen Landeskirche als Gemeindelieder. Vgl. „Musikalischer Anhang zur Agende für die Evangelisch-lutherische Kirche Hannovers", bearbeitet von Christian Drömann und Reinhold Röckel, hgg. vom Landeskonsistorium in Hannover. Breitkopf & Härtel in Leipzig. Ausgabe für die Hand des Liturgen 4°. XL u. 120 S. 1920; Ausgabe für die Hand des Organisten 9. 2°. XXIII u. 167 S. 1921.

[4]) Die heutige hannoversche Liturgie kennt („Musikalischer Anhang zur Agende") noch zwanzig Introiten für die Feste.

[5]) Hannover, vorm. Kgl. und Provinzbibliothek I, 87. Vgl. Sandberger-Festschrift, München 1918. S. 287.

[6]) Als den hartnäckigen Klosterfrauen im Lüneburgischen der Gesang des Salve regina verboten wurde, halfen sie sich durch Lesen der Antiphon.

„denn wir wöllen das die sprachen jnn der kirchen bleiben, doch alles zur besserung, Das deutsch für die leyen vnd vngelarten, aber das latin für die jugent vnd kirchendiener, dieweil noch viel schöns gesangs furhanden ist im latin, das aus Göttlicher schrifft durch frome gelerte leut zur kirchenvbung gezogen ist.“ [1])

Gegen das Singen an sich hatte sich hie und da Widerspruch geregt: von Eiferen für die reine Auslegung des Worts wurde das Singen als äußerliches Werk unter die klösterlichen Mißbräuche gezählt. Andererseits wurde der Gesang deutscher Lieder (von lüneburgischen Bürgern 1530 in St. Marien) dazu mißbraucht, unbeliebte römische Prediger zum Schweigen zu bringen. Der Dialekt war außer am Hofe und in der herzoglichen Kanzlei in Stadt und Land der niederdeutsche. Von Hieronymus Enckhausen, der sie in das Kloster Lüne, von Matthaeus Gynderich, der sie nach Bardowieck zog, hatten die Lüneburger jene plattdeutschen Gesänge gelernt, die in den Psalmodieen uns bewahrt werden [3]), und im Jahre 1530 am Tage Mariae Reinigung erklangen solche Lieder trotz des Verbots des Rates auch in den Kirchen der Stadt. In Hannover [4]) gehörte das Singen deutscher Psalmen zu den Bedingungen, auf deren Erfüllung die Bürgerschaft dem das dilatorische Verfahren liebenden Rat gegenüber bestand, und bekam so einen symbolischen Charakter. Wenn M. David Meier [5]) unter den Errungenschaften der Reformation besonders die „Christlichen Chor-Gesänge, als Antiphonen, Sequentien, Responsoria, Hymni“ erwähnt, die „zugleich vom Gestanck des Pabstthums mit gesaubert und gereiniget worden, theils auch in deutsche Kirchen-Psalmen übersetzet sind“, so scheint er doch das Überwiegen der lateinischen Sprache in den gottesdienstlichen Gesängen zu treffen, was ja auch in der Kirchenordnung des Rhegius zum Ausdruck kommt. Gerade Rhegius war von konservativer und nebenbei humanistischer Gesinnung, wie sonderlich seine Maßnahmen in der Reformierung Lüneburgs zeigen. Sagt er doch in seiner Kirchenordnung für Hannover geradezu:

„Derhalben wöllen wir auch mit höhestem vleis erstlich ein Latein sche schule halten, vnd frome gelerte leut dazu bestellen, das die jugent im Catechismo vnd freien Künsten der Grammatik, Logik, Rhetorik, Musik, Poesi, vnd jnn guter ordnung, nach geschicklgkeit der jungen, auch jnn den sprachen gründlich vnterricht weide, damit das junge volck Gottes furcht vnd gute Kunst zusammen lerne.“

Die Sprache aber, von der die Schule ihren Namen erhält, ist eben das Lateinische.

---

[1]) Auch moderne lateinische Dichtungen aus der Hand der Reformatoren wurden gesungen, oder doch komponiert: jene beiden lüneburgischen Psalmodien enthalten Melodieen zu Gedichten von Melanchthon.

[2]) Der Kapellane und verordneten Prediger zu Celle „Rathschlag to nodtrofft der kloster des Förstentums Lüneborch Gades wort vnde Ceremonien belangen“ von 1529/30 an den Herzog Ernst. Vgl. Uhlhorn S. 241.

[3]) Im katholischen Hildesheim stand auf dem Gesang deutscher Psalmen die Todesstrafe.

[4]) Magdeburg (1524), Braunschweig (1528), Lüneburg, Minden, Göttingen, Lemgo waren dieser Stadt in der Annahme der neuen Lehre voraufgegangen.

[5]) Meier (1572—1640) kommt aus dem Kantorat in das geistliche Amt und 1609 als Nachfolger Garbers an die Marktkirche und verfaßt eine 1731 erschienene Jubiläumsschrift: „Kurtzgefaste Nachricht von der Christlichen Reformation in Kirchen und Schulen der Alten-Stadt Hanover.“

Der Gesamtzuschnitt der hohen Schule zu Hannover hatte sich, zehn Jahre nach des Crappius' Eintritt etwa, plötzlich von Grund auf verändert. Mit M. Georg Büsing[1]) war 1577 ein Anhänger des französischen Humanisten Pierre de la Ramée[2]) (Petrus Ramus) an die Spitze der Anstalt getreten und hatte mit der Durchdringung der noch von Melanchthon vertretenen aristotelisch-scholastischen Methode durch jene neuen lichteren Gedanken eine fühlbare Erleichterung in das Unterrichtswesen gebracht[3]). Das aber war, wie wir sahen, auch das Ziel des Kantors in der musikalischen Unterweisung der Jugend, das er indes erst im letzten Jahre des Jahrhunderts in einem Lehrbuch[4]) näher umschrieb. Ob die Abfassung seiner Elementa mit dem Erscheinen der ersten uns bekannten Schulordnung[5]) irgendwie zusammenhänge, ist nicht bekannt: Crappius spricht in der mir allein zugänglichen Ausgabe von 1608 nicht davon, und die Schulordnung hat für den Musikunterricht auch nur karge Worte, aus denen immerhin das Verständnis aufklingt, daß die Musik nicht nur im Dienste der Kirche stehe, sondern als Schmuck der Schule und des Lebens der menschlichen Gesellschaft nütze, indem sie ihre Gebräuche verfeinere und ihnen einen feinen Reiz verleihe. Übrigens hat der Verfasser der Schulordnung, der Rektor Beckmann, sich als musikfreundlich bekannt in sieben lateinischen Distichen, die er dem Werk des Crappius[6]) mit auf den Weg gibt: er vergleicht die Musik mit einem Edelsteine und sagt von ihr, an moralischer Wirkung lasse sie alle anderen Künste hinter sich. In der Quarta, das erfahren wir aus der Schulordnung, beginnt der Musikunterricht; doch singt die vierte mit der dritten Klasse zusammen, wie die Sekunda mit der Prima. Die Schulandacht wird täglich mit Gebet und Gesang gefeiert. Das Lehrbuch des Crappius, „pro pueris primum incipientibus", also für die Quarta, für das zweite Schuljahr gedacht, unterscheidet sich auf keine Art von den vielen Lehrbüchern, die für den gleichen Zweck geschrieben wurden. Von der ersten Frage: „Quid est musica?" und ihrer Antwort: „Musica est ars bene canendi" geht es hier, wie dort mit kurzer Wendung zur Darstellung der „Elemente". Die Linien und Zwischenräume werden behandelt, Choral- und Mensuralnoten, der Takt in drei Arten[7]), die Anwendung des Taktes auf die Notengattungen und umgekehrt, das punctum additionis und die Pausen werden gelehrt. Über die Ligaturen, die erfunden seien „propter textus et syllabarum applicationem" geht Crappius, weil sie „rarissime occurrunt" leicht hinweg. Bei der Erörterung der „signa" wird die

---

[1]) Über sein Leben s. Rhetmeyer: Braunschweigische Kirchen-Historie III p. 49. B. starb 1583 Sept. 6. Er war von Chemnitius empfohlen worden.

[2]) Geboren 1515 zu Cuth (Vermandois), gest. in der Bartholomaeusnacht.

[3]) Mehr als früher wurde jetzt die Unterweisung im Griechischen, in der Arithmetik, vielleicht auch im Hebräischen betont; die Schule bekam fünf Klassen: die Stelle des Subkonrektors (vor dem Kantor) und des Antepenultimus wurden neu eingerichtet. Vgl. Franz Bertram: „Geschichte des Ratsgymnasiums (vormals Lyceum) zu Hannover". Hannover, 1915. S. 31.

[4]) Nr. 8 und 12 des Werkverzeichnisses.

[5]) „Scholae Hannoveranae duce deo post dissipationem a peste introductam instauratae doctrina et disciplina Amplissimi et prudentissimi Senatus decreto in lucem emissa a M. Christiano Beckmanno Rectore. 1599. Lemgoviae.

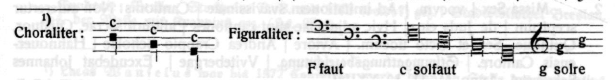
[6]) Fol 2v.

[7]) Tactus est motio successiva manu Cantoris facta, mensurae aequalitatem in cantu dirigens: maior C, minor ¢, proportionatus 3.

Taktlehre wiederholt, werden Wiederholungs-, Einsatz-, Haltezeichen und der „custos" erklärt. Die Schwärzung der Mensuralnote zur Kennzeichnung der Dreiteiligkeit wird im Zusammenhang mit der Geltung der Noten im tactus proportionatus erwähnt. Die sieben „claves" a b c d e f g leiten über zu den „claves signatae"[1]), den Zeichen ♭♮ und zur Erklärung des cantus durus [ohne Vorzeichen] und des cantus mollis[2]) [mit ♭]: von den voces musicales wird immer fa gesungen auf c in cantu duro, auf b in cantu molli, auf f in beiden. Nachdem die Tonleiter in ihrem ganzen Umfange gezeigt, die Hexachordenlehre abgehandelt ist, folgt je ein Beispiel für den cantus durus und mollis. Die Frage, ob denn die sechs Solmisationssilben zur Darstellung jedes auf- oder absteigenden Gesanges genügen, und ihre Verneinung führt zur Besprechung der Mutation, die durch Beispiele in allen Stimmlagen und den beiden Tonarten erläutert wird[3]). Zum Schluß legt der Verfasser eine Anzahl zwei- bis fünfstimmiger Unisonofugen[4]) vor, an denen das Gelernte erhärtet werden soll. Die auf vier Bll. folgende „Deutsche, gar kurtze vnd leichte Anleitung zur Figural Musicen" in Antworten, Fragen und drei Erinnerungen bietet zu Bemerkungen keinen Anlaß. In der mit schöner Wärme geschriebenen Vorrede sagt der Verfasser seinen namentlich aufgeführten Schülern[5]), er habe das Buch ihren Geisteskräften (ingeniis) und ihrem Begriffsvermögen (captui) angepaßt. Man wird also keine philosophische Spekulation in ihm erwarten, sondern eher methodische Vorzüge in seiner Anlage suchen. Vielleicht liegt in der Verteilung des Stoffes, die immer zu Wiederholungen Anlaß gibt, eine pädagogische Absicht; doch darf nicht verkannt werden, daß der Lehrer gelegentlich Sachen als bekannt voraussetzt, in deren Erörterung er erst später eintritt.

Noch ein Werk[6]) hatte Crappius dem Gebrauch wenn nicht der Schule, so doch der Jugend zugedacht: geistliche deutsche Lieder und Psalmen für zwei Diskantstimmen und einen Alt von 1594, auch sie einigen seiner Schüler namentlich zugeeignet[7]). Von der musikalischen Eigenart dieser Trizinien wird später zu sprechen sein. Für jetzt zeige ein Blick in die Vorrede die Absichten auf, die den väterlichen Freund der Jugend bei dieser Veröffentlichung leiteten.

„Es sein in kurtzen Jaren etzliche viele vnterschiedliche Deudsche Tricinia in öffentlichen Druck außgangen, welche für Weltlichen Ohren durchaus liebliche vnd wollautende Melodeien haben, also daß sie die waren Sirenes (dauon die Poeten sagen)

1)


2) Das genus naturale wird nicht mehr erwähnt.

3) Auffallend ist, wie selten in diesen Beispielen mit der Tenorklausel geschlossen wird.

4) fuga bedeutet hier noch den Kanon.

5) Vierundfünfzig an Zahl, darunter als letztem Melchiori Schil[d]t.

6) Nr. 6 des Werkverzeichnisses.

7) Fol. 2 R. „Den Gottesfürchtigen vnd Erbarn Justo Andreae, Erico, Ernesto vnd Julio, Gebrudern von Walthusen, Vnd Erico vnd Johanni Herbst, auch Gebrüdern, Weylandt der Ehrnuesten, Hochgelarten vnd Fürnemen Herrn, Jobsten von Walthusen [† 1592 April 8, 84- oder 83jährig, in der Marktkirche beigesetzt] F. B. Cantzlers, vnd Georgen Herbst [† 1586 März 17.] F. B. Cammer-Secretarien vnd geheimen Rahts, hinterlassenen Söhnen, meinen günstigen lieben Discipulen vnd Freunden." (F. B. bedeutet: fürstlich braunschweig-lüneburgisch.)

müchten genennet vnd geachtet werden, dadurch auch die jungen anfahenden studierenden Knaben, so Lust zur Music haben, leichtlich köndten dahin geleitet und geführet werden, daß sie bald allerley Gesenge ferner mit singen müchten. Weil aber viele derselben vnnütze vnd schampare Texte haben, dadurch die Christliche Jugend, vnd die einfeltigen geergert, vnd verführet werden, Auch ein Gottfürchtiger vnd Ehrnliebender Vater und Praeceptor sich billig schewet, solche vnnütze geschwetze vnd Narrenteidung, die vns Christen nicht geziemen, den Kindern sehen vnd hören zu lassen, viel weiniger mit denen dieselben zusingen. Als hab ich auff viel gutherziger meiner Herrn vnd Freunde ansuchen vnd begierde, diese Christ vnd Geistliche Lieder vnd Psalmen, so Gottfürchtige Texte in sich begreiffen, daraus auch schöne Lehren vnd Trost [fol. 2 V] zu schöpffen, für mich genommen, dieselben einfeltig vnd schlecht also componiert, daß die von jungen Knaben, zusampt der pietet vnd Gottseligkeit, auch zu diesen hochbetrübten zeiten, wieder den Erb vnd Ertzfeind der hochbedrengten Christenheit, den Türcken, vnd sonsten in andern hohen nöten nutzlich mügen gelernet, gesprochen, gebetet vnd gesungen werden"[1]).

Wendet sich Crappius hier und auch sonst — in seinen Hochzeitsliedern — an einen immerhin kleinen Kreis, so hat er andere Kompositionen: Messen und Motetten für die Welt bestimmt.

Von den hier in der Reihenfolge ihrer Veröffentlichung aufgeführten Werken des Andreas Crappius sind die wichtigeren, unter den Nummern 1, 2, 4, 5, 6, 8 (12) stehenden der Bibliographie[2]) bekannt. Die andern sind durch den Sammeleifer des Bürgermeisters Bernhard Homeister[3]) im Stadtarchiv zu Hannover erhalten geblieben; es sind Gelegenheitskompositionen, die Nummern 7, 9, 10, 11 gedruckt, 13 geschrieben, und unter Nr. 3 ein Blatt aus einem verlorengegangenem Druckwerk.

1. Melodia | Epithalamii in hono- | rem nvptiarvm ervditione et | pietate ornatissimi Domini Johannis Schneidevvein, clarissimi viri Domini Johannis Schneidevvein, J. V. Doctoris | et Professoris in Academia Vvitebergensi, filij, et pudicissimae virginis Agnetis, | filiae clarissimi et excellentissimi viri Domini Jacobi Milichij, piae memoriae, | artis medicae Doctoris, et quondam Vvitebergae | Professoris, composita ab | Andrea Crappio | Lvneburgensi. | TE | Vignette | NOR. | Vvitebergae excudebat | Johannes Schuuertel, Anno 1568.

Fol. 1 v frei.
Fol. 2 r Ad sponsum
Acht lateinische Distichen, unterzeichnet mit:
And. Crap. L.

Im Ganzen vier Blätter in qu. 8⁰, von denen die Rückseite des letzten unbedruckt ist.

Primus und secundus discantus, die außer dem Tenor in Berlin vorhanden sind, haben weder Titel noch Umschlag und bestehen aus zwei bedruckten Blättern.

Das Werk ist unvollständig: es fehlen zwei Hefte, da das Werk nach einer Bemerkung im Tenorheft fünfstimmig ist.

2. Missa Sex | vocvm. | Ad imitationem svavissimae | Cantionis: Non auferertur sceptrum | de Juda etc. | Hvic adjunctae sunt cantiones | aliquot sacrae, Quatuor, Quinque, Sex et Octo uocum. | Avtore | Andrea Crappio Scholae | Hannouerensis Cantore. | Stimmgattungsbezeichnung. | Vvitebergae | Excudebat Johannes Schwertel, Anno M. D. L. XXII[4]).

---

[1]) Crappius wendet sich im weiteren Verlauf der Vorrede an die Empfänger der Widmung; er empfiehlt ihnen, dem Beispiel ihrer ruhmreichen Väter nachzueifern, die er als Musikfreunde und seine „Mecoenates" preist.

[2]) R. Eitner: Quellenlexikon.

[3]) Bernhard Homeister, 1571—86 Geschworner, 1587—1611 Bürgermeister von Hannover, stirbt 1614.

[4]) So in allen Heften außer dem des Tenor, der in Übereinstimmung mit der von 1. Januar 1583 datierten Vorrede diese Jahreszahl trägt.

Auf der Rückseite des Titelblattes:

Index Cantionvm, quae in hoc libro continentur.

1. Missa ad imitationem cantilenae: Non auferetur sceptrum de Juda. 6. Vocum. 2. Discant. 2. Tenor.
2. Das alte Jar vergangen ist / 2. Und bitten dich } Octo vocum.
3. Da pacem Domine, in diebus nostris. 6. Vocum. 3. Discant.
4. Regnum mundi / 2. Quem vidi / 3. Eructauit } Sex vocum. 2. Discant. 2. Tenor.
5. Mysterium hoc magnum est / 2. Ita debent viri deligere } 6. Vocum. 2. Discant. 2. Tenor.
6. Excita praelucet generoso in pect. 5. Vocum. 2. Discant.
7. Adorate Dominum. 5. Vocum. 2. Discant.
8. Tota pulchra es amica mea / 2. Flores apparuerunt } 5. Vocum. 2. Discant.
9. Promite suave melos / 2. Dicite, Christe liga } 5. Vocum. 2. Discant.
10. O vos omnes / 2. Attendite vniuersi populi } 4. Vocum.
11. Per scelus obstructae sunt aures. 4. Vocum.

Sechs Stimmbücher in qu. 8°:

Discantvs	aaa, bbb, ccc, ddd.
Altus	aa, bb, cc und von dd zwei Bl.
Tenor	A, B, C, D und von E ein Bl.
Qvinta vox	Aaa, Bbb, Ccc und von Ddd ein Bl.
Sexta vox	AAa, BBb.
Bassvs	AA, BB, CC und von DD ein Bl.

Das Tenorheft enthält die vom 1. Januar 1573 datierte lateinische Vorrede an die Konsuln und Senatoren der Stadt Hannover. Es folgt ein Gedicht in lateinischen Hexametern, das an Crappius „amicum et collegam svvm" gerichtet und von Lucas Vanselaus [1]) Pomeranus gezeichnet ist.

Auf der Rückseite des Bl. A_4 stehen zehn Distichen in griechischer Sprache von M. Vvichmannus Schulrabius[2]) τῷ Ἀνδρεία κραππίῳ ἀοιδῷ gewidmet.

Ein Teil der Stücke trägt im Tenorheft Dedikationsanschriften:

2. Heiso Grove[3]).
3. Dankgebet für den Sieg der Venetianer über die Türken am 7. Oktober 1571. Nikolaus Fridag[4]).
4. Caspar Peucer, dem wittenberger Professor der Medizin, seinem Verwandten und Mäzen.
5. Burchard Arnitius[5]).
6. Dr. med. Hector Mithobius[6]).
7. Christian Studenitz[7]).
8. Johannes Herbst zur Hochzeit.
9. Zacharias Weming.
10. Wichmann Schulrabe[2]).

Fundorte: Berlin; Stockholm T. B. mit 1573 (beide?) gez.; Stadtbibliothek Breslau, Hs. der Messe mit Krappius gez. (Hs. 97)[8]).

---

[1]) Lucas Wanselus war bis 1572 Conrektor, wurde dann an Stelle des Laurentius Cassel Rektor und wurde 1574 in seine Heimat zum Predigtamte voziert.

[2]) Wichmann Schulrabius war 1573 an der Ägidienkirche, folgte 1574 dem Wanselus im Rektorat, geriet 1576 in den Verdacht, dem Calvinismus zuzuneigen und wurde später Pastor zu Pattensen und Superintendent in Ronnenberg.

[3]) 1540 Ratschreiber, 1546—49 Ratsherr, 1550—85 Bürgermeister.

[4]) 1549—64 Stadtschreiber, 1565—77 Bürgermeister, stirbt 1596.

[5]) 1564 Konrektor, dann Ratsschreiber 1565—95.

[6]) Seit 1567, kurz nach der großen Pest, Stadtphysikus, stirbt 1607.

[7]) 1569—70 Syndikus.

[8]) Wurde mir von der Bibliotheksleitung freundlich zur Verfügung gestellt. Die Hs. enthält nur die Sätze Kyrie, Christe, Kyrie und das Et in terra (Vers 1 bis 10).

3. Vorrede zu einem anscheinend nicht erhaltenen Druckwerk auf einem mit A_2 bezeichneten Bl. in qu. 4⁰ (20½ cm breit, 16½ bis 17 cm hoch). Sie ist datiert „ipso die Ascensionis Christi 1580" und zugeschrieben den „Amplissimis et prudentissimis viris, eruditione, pietate et virtute conspicuis, D. Georgio Wolder[1]), Henrico Hartwig[2]), Antonio Limburg[3]), Johanni Eimker[4]), Johanni Volger[5]), et Johanni Barteldes[6]), Ecclesiae ad S. Georgium in inclyta Hannouera Diaconis Dominis suis perpetua obseruantia colendis".

4. Sacrae aliquot | Cantiones qvinqve et sex vocum | aptissima tam vivae voci | qvam diversis | Musicorum instrumentorum generibus Harmonia accomodatae, quibus adjuncta | est Missa ad imitationem cantionis Germanicae Schaffe | in mir Gott ein reines Hertz. | Authore | Andrea Crappio Lunaebergense, | Scholae Hannoverensis Cantore. | Stimmbezeichnung. | Magdebvrgi | Andreas Gehen excudebat. Anno M. D. LXXXI.

Sechs Stimmbücher in qu. 8⁰; in allen, außer dem des Tenor, folgt auf der Rückseite des Titels der Index cantionum (s. u.) und dann der Notentext.

Vorhanden sind:

Discantvs	a, b, c und ein unbezeichnetes Bl.
Altvs	aa, bb, cc.
Tenor	A, B, C, D.
Qvinta vox	Aa, Bb und drei Bl. von Cc.
Sexta vox	Aaa, Bbb und drei Bl. von Ccc.
Basis	AA, BB, CC.

Im Tenorheft ist die Rückseite des Titelblattes unbedruckt. Auf A_2 und A_3 steht die in Hannover am Tage Michaelis Archangeli 1581 geschriebene von Andreas Crappius Lunaeburgensis unterzeichnete lateinische Vorrede; sie ist an die Söhne Ernst[7]), Christian[8]), August[9]), Friedrich[10]) und Magnus[11]) des Herzogs Wilhelm[12]) von Braunschweig-Lüneburg gerichtet.

Bl. A_4 r enthält ein in sieben lateinischen Distichen abgefaßtes Widmungsgedicht des M. Henricus Garberus[13]) Ad Dominvm Andream Crappium Mvsicvm et Cantorem Hannoverensem.

Bl. A_4 v und B_1 r enthalten ein in zwanzig lateinischen Distichen abgefaßtes Widmungsgedicht, eine Elegie des M. Danielis Helvigii[14]) Stettinensis ad Andream Crappium, Musicum.

Bl. B_1 v enthält den auch in den Büchern der andern Stimmen erscheinenden

Index Cantionum.

1.	Spes quaerat sincera Deum / Spes Deus una mihi	6. Vocum.
2.	Delectare in Domino / Et educet quasi lumen	5. Vocum.
3.	Festiva perplacet Deo / Adeste sponsi	5. Vocum.
4.	Dixit Dominus Deus	6. Vocum.

---

1) 1567 Geschworner, 1574—98 Ratsherr in Hannover.
2) 1570—85 Ratsherr.
3) 1567—80 Geschworner, 1581—90 Ratsherr, Vogt auf der Neustadt, stirbt 1601.
4) 1560—99 Ratsherr.
5) 1577—96 Geschworner, 1597—1603 Ratsherr.
6) 1589, 1595 Ältermann der Gemeinde.
7) 1564—1611, folgte dem Vater in Lüneburg.
8) 1566—1633, Bischof zu Minden, folgt dem Bruder 1611.
9) der Ältere 1568—1636, folgt dem Bruder 1633.
10) 1574—1648 folgt dem Bruder 1636.
11) 1577—1632.
12) Vater der Vorigen 1535—92, Stifter des neuen Hauses Lüneburg. Sein jüngster Sohn Georg, 1582—1641, wird Vater des späteren Kurfürsten Ernst August, 1629—98.
13) Tritt 1580 als Prediger in den Dienst der Marktkirche und stirbt 1609 Aug. 4 nach zweitägiger Krankheit im Alter von sechzig Jahren an der Pest; er war von Neustadt gebürtig und poeta laureatus. Vgl. D. Meier: „Kurtzgefaßte Nachricht" 1731 S. 81 und 117.
14) 1581 Konrektor in Hannover.

5. Jucunda vitae suavitas Amoris alma copula		6. Vocum.
6. Serva Deus verbum tuum Da pacem Domine		6. Vocum.
7. Missa. Schaffe in mir Gott ein reines Hertz		
Kyrie eleison Christe eleison Kyrie eleison Et in terra pax Qui tollis peccata Sanctus		6. Vocum.
8. Clemens mihi Jehova sis		5. Vocum.

Bl. B 2r enthält folgende Bemerkung:

Illvstrissimi principis ac Domini, Domini Gvilhelmi Ducis Brvnsvicensis Et Lvnaeburgensis, etc. Symbolum:

Gott ist vnser einiger Trost allein[1]).

Spes quaerat sincera Devm: Devs imperat, omnes
Fortunae dubias temperat ille vices.
Spes Devs una mihi: Sic vitae dulcior usus,
Si gratum Funus postmodo Foenus erit[2]).

5. Missa qvinqve vocum | ad imitationem svavissimae | cantilenae: Dum transisset Sabbathum, etc. Composita per | Andream Crappium | scholae Hannoverensis Cantorem. | Stimmgattungsbezeichnung. | Vlyssae Michael Crôner excudebat. anno | M. D. LXXXIII.

fol. 1v M. Thomas Mauuerus[3]) schreibt vier lateinische Distichen, deren je der erste und letzte Buchstabe und der erste nach der Cäsur vom ersten Hexameter bis zum letzten Pentameter gelesen das Wort Lvnaebvrg ergibt.

Fünf Stimmbücher in 8°:

Discantus	Aa, Bb.
Altus	a, b.
Tenor	A, B und drei Bl. von C.
Quinta vox	aa, bb.
Bassus	AA, BB.

Im Tenorheft beginnt auf fol. 2r die vom 18. Februar 1583, dem 37. Todestage Luthers, aus Hannover datierte, von Andreas Crappius Lunaeburgensis, scholae Hannoverensis Cantor gezeichnete lateinische Vorrede.

Ferner enthält das Tenorheft auf fol. 3r ein Widmungsgedicht des M. Henricus Garberus[4]) in fünf lateinischen Distichen Ad Andream Crappium Musicum et Cantorem Hannoverensem und auf fol. 3v ein lateinisches in sechs Distichen abgefaßtes Gedicht des M. Daniel Heluigius[5]) Stettinensis In sacras cantiones Andreae Crappii Musici Hannoverensis.

[Das Werk enthält eine vollständige Messe und eine zweiteilige Motette „Memor esto Domine . .", „Haec me consolate est . .", beide zu fünf Stimmen.]

6. Der erste Theil | Newer Geistlicher lie- der vnd Psalmen, mit dreyen Stimmen | also gesetzt, Daß die von Jungen knaben leichtlich | mugen gesungen werden. Allen anfahenden, vnd der Music | Liebhabern zu gut componiert | Durch | Andream Crappium, der Schulen zu Hannover Cantorem. | Suprema (media, infima) vox | Helmstadt, Gedruckt durch Jacobum Lucium, Anno 1594.
Titel von einer Zierleiste umgeben. Drei Stimmhefte in gleicher Ausstattung und Blattzahl (14 Bl.).

---

[1]) Text des Tenor von Nr. 1.
[2]) Text der anderen Stimmen von Nr. 1.
[3]) Geboren 1536 tritt M. 1550 in Wittenberg zur evangelischen Lehre über, wird Rektor in Aschersleben, Zerbst und 1565 in Lüneburg, wo er 1570 Pastor wird. Nach Jöcher (III, 299 und Forts. u. Erg. IV, 1018) soll er 1575 gestorben sein; vielleicht hat Crappius ein vorhandenes Gedicht benutzt.
[4]) S. Nr. 4, Anm. 7.
[5]) S. Nr. 4, Anm. 8.

fol. 1ᵛ Widmungsgedicht des M. Henricus Garberus [1]) und ein solches von M. Joachimus Lesebergius [2]), beide in drei lateinischen Distichen.

fol. 2ʳ enthält die vom Anfange des 1594. Jahrs aus Hannover datierte, mit Andreas Crappius Cantor gezeichnete deutsche Vorrede, die das Werk den Söhnen Justus Andreas, Erich, Ernst und Julius des Fürstl. braunschweigischen Kanzlers Jobst von Walthusen [3]) und den Söhnen Erich und Johannes des Fürstl. braunschweigischen Kammersekretärs und geheimen Rats Georg Herbst [4]) übereignet.

[Der nirgends verzeichnete Inhalt ist nach Anordnung des Komponisten:

1.	Herr Gott du hast mir geben	3 Strophen Text.
2.	Recht ist das man in aller noth	3 Str.
3.	O Vater aller frommen	2 Str.
4.–6.	Erhalt vns HErr bey deinem wort	je 3 Str.
7.–8.	Verleih vns frieden gnediglich	je 1 Str.
9.	Gib vnserm Fürsten vnd aller Obrigkeit	Prosa.
10.	Sie kommen daß sie schwawen	1 Str.
11.	Wenn wir in höchsten nöten sein	7 Str.
12.–13.	Wenn wir in höchsten nöten sein	je 1 Str.
14.	Bewar mich Herr vnd sey nicht fehr	6 Str.
15.	Fur allen Gesten Christum ladt	1 Str.
16.	Ich bin ein Blum im Felde	Prosa.
17.	Die höchste freud auff Erden ist	3 Str.
18.	Dv bist ein Gottes gabe	4 Str.
19.	For augen man frey sehen mag	1 Str.
20.	Ade Moses mit deim Gebot	1 Str.
21.	Do Jacob das Kleid ansach	1 Str.
22.	Heilig ist Gott der Herre Zebaoth	1 Str.
23.	Nvn ist es Zeit zu singen hell	3 Str.
24.	HErr Jesu Christ war Mensch vnd Gott	1 Str.
25.	Ich bitt durchs bitter leiden dein	1 Str.
26.	Helfft mir Gottes güte preisen	6 Str.]

7. Ehrenliedlein | Der Hochzeitlichen Frew= | den, Des Erbarn vnd wolgeach= | ten Heinrich Gierswaldt [5]), vnd der Erbarn vnd Tugendreichen Jung= frawen, | Anna von Anderten [6]), Zu ehren vnd | gefallen componieret vnd | gesetzt, Durch | Andream Crappium.

Druck o. O. o. J. [Die Hochzeit fand nach dem im Stadtarchiv erhaltenen Begrüßungsgedicht des Henricus Garberus „Anno virgineipartus M. D. XCIV" statt.]

Die Stimmen sind auf einem quadratischen Bl. in 2⁰ so angeordnet, daß die Sänger von den vier Seiten einsehen können: dem Tenor gegenüber der Cantus, rechts vom Tenor der Baß, links der Alt. [Ähnlich, wie die Notenanordnung auf der von Joh. Wolf in seiner Ausgabe von Rhau's 123 Gesängen Dd. T. I, 34 wiedergegebenen Schleusinger Leinendecke.]

8. Musicae | artis ele- | menta, | Pro pueris incipi- | entibus | Conscripta ab | Andrea Crappio, Scholae Hannoverensis | Cantore. | Sampt einer Deutschen Musica. | 16 Vignette 08. | Lipsiae, impensis Joachimi Kru- | seken, Bibliopolae Hallensis.

---

[1]) S. Nr. 4, Anm. 13.

[2]) Nicht in Hannover nachweisbar.

[3]) Hannoversche Chronik, hgg. 1907 von Dr. O. Jürgens, S. 269 und 343: „Jobst Waldhusen, Hertzogen Erichs des Jüngeren gewesener Fürstl. Cantzler, Calenburgischen Theils, ist gestorben den 8. April 1592 zu Munssel, aetat. 84 vel 83 annos. Sepultus Dominica Jubilate 16. Apr. in Templo S. Georgii zu Hannover, da ein Gewölbe bey die Taufe gemacht worden, welches das erste in der Kirchen ist." Seine Witwe starb 1616 Juli 26.

[4]) Ebenda S. 255: „Georg Herbst, Secretarius Erici Junioris Ducis Brunsv. et Luneb. und Geheimbter Raht."

[5]) Hinrich Girsewold wird 1602 Jan. 20 als Mitglied der zwanzig Mann der Gemeinde bestellt.

[6]) 1330 stirbt nach dreiundfünfzigjähriger Regierung der Herzog Otto strenuus: „Bey dieses Fürsten Zeiten sind hie die fürnehmsten Geschlechter aufkommen, als die von Anderten, die Idesen, die von Wintheim." Hannoversche Chronik S. 40.

28 Bl. in 12⁰ (14 cm hoch, 8½ cm breit), von denen die ersten 24 die „elementa", Bl. 25, 26 und 27 die „deutsche Musica" enthalten; auf dem letzten Blatte steht ein im Titel nicht erscheinendes Tyrocinium musices breuissimum.

fol. 1ᵛ ist unbedruckt.

fol. 2ʳ enthält ein aus fünf Distichen bestehendes lateinisches Gedicht des M. Henricus Garberus [1]).

fol. 2ᵛ sieben lateinische Distichen des M. Christianus Beckmann [2]).

Auf fol. 3 und 4ʳ steht die von den Kalenden des April 1599 aus Hannover datierte Vorrede des Verfassers, der eine Widmung an seine (54) namentlich aufgeführten Schüler vorangeht [3]).

9. **Hochzeitliedlein, | Dem Erbarn vnd Wolge= | achten Barthold Völger [4]), Vnnd | der Erbarn vnd vieltugendreichen Jung= | frawen Elisabeth Herbstes [4]), zu ehren | vnnd gefallen vierstimmig | gesetzt, durch | Andream Crappium.**

Druck o. O. o. J. [Die Hochzeit fand, wie aus im Stadtarchiv erhaltenen Gedichten des M. Andreas Niemeier hervorgeht, am 17. April 1600 statt.]

Druckanordnung wie Nr. 7.

10. **Der hundert vnd drey vnd dreyßigst Psalm | Dauids | Auff die Ehliche lieb vnd trew appliciert, vnd zu ehren | vnd gefallen | Dem erbarn vnd wol= geachten Frantzen von | Anderten [5]), vnd der Erbarn vnd tugentreichen Frawen | Ilsen Reichen [6]), Valentin Herbsten seligern, nachgelassen | Widwen etc. in Acht Stimmen gesetzt | Durch Andream Crappium, der Schulen zu | Hannover Can= torem. | Tenor et Discantus (Bassus et Altus) | Helmstadt, Gedruckt durch Jacobum Lucium, Anno 1600.**

Zwei Hefte aus je zwei Bl. in qu. 4⁰ bestehend:

fol. 1ʳ enthält den Titel,
fol. 1ᵛ in vier Notenzeilen den Tenor (Baß),
fol. 2ʳ in vier Notenzeilen den Diskant (Alt),
fol. 2ᵛ in zwei Notenzeilen den Schluß des Tenor (Baß) und des Diskant (Alt).

Es sind also von den acht Stimmen nur vier notiert.

Vier Strophen Text.

11. Votum Harmonicvm | In Nuptialem | Solemnitatem Poli- | tissimi viri iuuenis, Domi- | ni Hermanni Altrogii [6]) Hannoverani | Ivrivm Candidati, matrimonium contrahentis | cvm | Pvdissima et Honorificentiss. | Virgine Sara Binoye, honoratissimi et praestantis- | simi Domini Lanzelot Binoii, praecipui Mercatoris Franco- | furtensis ad Moenum Filiâ, Sponsâ, sex vocibus adapta- | tum, et honoris ergò consecratum | Ab | Andréa Crappio | Scholae Hannoveranae | Musico. | Vignette. | Francofurti | E Typographeio VVolfgangi Richteri. | Anno Christi M. DC. V.

Drei Hefte zu je zwei Bl. in 2⁰.

Bl. 1ᵛ und 2ᴿ tragen den Notentext und zwar:

ein Heft den Tenor I und Bassus,
ein anderes den Tenor II und Altus und
ein drittes den Cantus II und I.

Das erste Heft trägt außerdem den oben mitgeteilten Titel. Die übrigen Seiten der Bl. sind unbedruckt.

---

1) Nr. 4, Anm. 13.

2) Aus Rehburg gebürtig wird Beckmann 1596 an Andreas Niemeyers Stelle zum Konrektor angenommen, nach zwei Jahren zum Rektor gewählt; er stirbt 1606 Dez. 6.

3) Aus dem Umstande, daß in dieser zweiten Ausgabe von 1608 (Dresden, Gotha, Berlin) die Vorrede und Widmung von 1599 aus der ersten, mir unbekannten (in Glasgow als Unikum verwahrten) Ausgabe erscheint, glaube ich schließen zu dürfen, daß ein getreuer Abdruck vorliegt; daher findet sich das Werk, das unter Nr. 12 noch einmal erwähnt wird, schon an dieser Stelle.

4) Bekannte hannoversche Patriziernamen.

5) S. Nr. 7, Anm. 6.

6) Vielleicht der Vater des aus Melchior Schildt's Leben bekannten Johann Altrogge: aus Hannover stammende Brüder A. hatten sich in Frankfurt a. M. als Weinhändler niedergelassen und versorgten auch den herzoglichen Hof. Staatsarchiv Hannover Cal. Br. Arch. Des. 22 XIX. 57. — In Anspielung auf den Vornamen der Braut hatte Crappius nicht gerade glücklich — der Bibelkundige kennt die Geschicke Sara Raguels — die Schriftstelle Tobias 7,12 gewählt.

12. Mvsicae | artis ele | menta . . . 2. Ausgabe 1608. S. unter Nr. 8.

13. Hochzeits Liedlein | von Zuchtiger Lieb und Ehlicher Trew | dem Erbarn v. volgelarten vnd für= | nehmen Ludolffo Vorenwallt | vnd der Ehren vnd Vieltugent= | reichen Jungfrawem | Catharinen Reichen | zu ehrenn | componirt durch | Andream Crappium.

Handschrift des Komponisten[1]), auf vier Bl. in fol. o. O. o. D. [Um 1600][2]).
Bl. 1r enthält den Titel, Bl. 1v den Tenor, Bl. 2r und 3v sind frei; Bl. 2v enthält den Discantus, 3r den Altus, 4r den Bassus; Bl. 4v ist unbeschrieben.
Vier Strophen Text.

Andreas Crappius gehört, auf das Format seiner künstlerischen Erscheinung hin betrachtet, zu den Kleinmeistern: getreu in der Bewahrung des Alten, behutsam in der Aufnahme und Förderung des Neuen, ist ihm die Gabe, Führer zu sein, nicht verliehen.

In zwei Arme hatte sich der Fluß des an der reinen Polyphonie eines Isaac, eines Josquin genährten Musikgeschehens im Verlauf des 16. Jahrhunderts gespalten[3]). Der eine führt über die im Satz Note gegen Note sich aussprechende harmonische Anschauung geradenwegs in die Monodie; er bekommt in Deutschland seine Richtung durch den Druck der im Laiengesang sich ausbildenden Isometrie mit Emportreibung der Melodie an die Oberfläche und bereitet sich schon früh als Gegenspiel zur Polyphonie, als selbständiges Gebilde aber in Odenbehandlungen unter Celtis und in Sammlungen wie Rhau's „Newe Deudsche Geistliche Gesenge", also immer noch weit vor der Mitte des Jahrhunderts, vor. Der andere Flußarm, das wertvolle Gut des Satzes Linie gegen Linie mit sich führend, ist je später je mehr in steter Gefahr zu versanden; ihn davor zu bewahren, gelingt einzelnen überragenden Geistern, wie Schütz und Bach. Während sein Kollege von der Schule in Magdeburg Gallus Dreßler sich vom neuen Tage zu neuen Ufern locken läßt, fährt der hannoversche Kantor fröstelnd einer sinkenden Sonne nach.

In rührender Art bekundet er seine Überzeugung vom göttlichen Ursprung der Musik[4]): „Musicam artem singulare Dei donum esse qui negat, is nec magnitudinem, nec dignitatem, nec utilitatem eius intelligit". Zu Gottes Lob soll sie zunächst gebraucht werden: „Diuina quippe ars est, gloriae et laudi omnipotentis Dei, a quo originem trahit et naturae hominum instillatur, inprimis destinata". So angewandt wird sie eine wohltätige Wirkung auf den Menschen haben: „Mirè afficit mentes humanas, mores emollit, tristitiam pellit, prauis cogitationibus medetur, pietatem et timorem Dei in cordibus exuscitat, Satanam fugat . ." Und an anderer Stelle[5]) sagt er kurz und klar: „In hominum verò cordibus Musica est gubernatrix affectuum;" dafür müssen ihm die „großen und tapferen Helden" Arion, Orpheus und Linus, deren mythologische Taten er hübsch in das Allgemein-Menschliche auszudeuten ver-

[1]) Nach Ausweis einer handschriftlichen Eingabe an das geistliche Stadtministerium von 1615.

[2]) Ludolph Varenwaldt ist 1602 Diakon an der Marktkirche; 1603 tritt er aus dem Amte der Kaufleute als Geschworener beim Rat ein; diesen Posten bekleidet er bis zu seinem 1646 erfolgenden Tode.

[3]) Vgl. Zeitschrift für Musikwissenschaft II (1919/20) S. 701 und 709.

[4]) Vorrede zur fünfstimmigen Messe von 1583.

[5]) Vorrede zur sechsstimmigen Messe von 1572.

steht, als Beispiele dienen. Auch der „Cytharoede“ David, der Sauls Melancholie durch die Musik zu heilen verstand, Epaminondas und Themistokles werden als lebendige, Ptolomäus, Pythagoras und Vergil als literarische Zeugen aufgerufen[1]). Aber die ethische Bestimmtheit seiner Kunstanschauung und die lautere Güte seiner Menschlichkeit tritt nirgends schöner in das Licht, als dort, wo Crappius unter Ablegung der humanistischen Rüstung sich mit freundlichem Wort an seine Schüler wendet, wie es in jener Vorrede von 1594 geschieht.

Wie Luthern — Crappius weist gerne[2]) darauf hin — nächst der Theologie die Musik höchstes Gut war, so steht dieses Musikers Kunst ganz im Schatten der Theologie. Drei Messen, zwanzig motettenartige Stücke, sechsundzwanzig geistliche Lieder und Psalmen seiner Arbeit sind erhalten, und die sechs Hochzeitsgesänge lassen in ihren Texten, wo sie w rklich weltlich gefärbt sind, eine religiöse Verfassung durchschimmern.

Die Messen gehören der Gattung der missa parodia[3]) an. Das Verfahren des Crappius ist dem von Paul Pisk beschriebenen[4]) des Jacobus Gallus ähnlich. Wie der Bibeltext einer Predigt in seinem gedanklichen Vorschreiten Halt und Anknüpfungsstellen gewährt, so geben die thematischen Bestandteile einer fremden musikalischen Gedankenreihe hie und da auftretend Gelegenheit zum Fortspinnen und Verbinden der Motive durch eigene Phantasietätigkeit. An zwei Messen unseres Meisters konnte die in beiden Fällen motettische Vorlage festgestellt werden; die cantio germanica „Schaffe in mir Gott ein reines Hertz“, in deren Nachahmung die dritte Messe gebaut ist, leistete den Versuchen, sie auszumachen, bis jetzt Widerstand[5]).

Die sechsstimmige Messe „ad imitationem svavissimae cantionis: Non auferetur sceptrum de Juda[6])“ von 1572 legt eine Komposition des Jacobus Meilandus[7]) zu Grunde:

Ten.:

Die fünfstimmige Messe von 1583 beruht auf einer zweiteiligen Motette „Dum transisset Sabbathum[8])“ von Sebastianus Hollant[9]):

---

1) Vorrede zu Sacrae aliquod cantiones von 1581. Die angeführten Stellen aus Vergil finden sich in den Eklogen X, 32 und VII, 4.

2) Vorrede zu Musicae artis elementa von 1599 (1608).

3) Peter Wagner: „Geschichte der Messe“ I (1913) S. 69.

4) Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der D. T. Ö. V. (1918) S. 35.

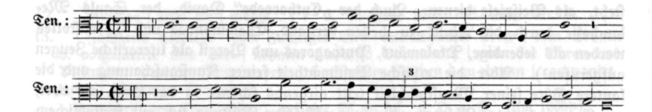
5) Eine der zahlreichen Quellen, die den Schulaktus bei der Einweihung des neuen Gebäudes beschreiben, spricht von einer Komposition des magdeburgischen Meisters Leonhardt Schröter, die bei dieser Gelegenheit au'geführt worden sei; Schröters Veni creator spiritus, das vier Jahre nach der Feier, nämlich 1587, erschien, kommt kaum in Frage, auch, wenn man die Verschiedenheit der Textanfänge fahrlässiger Überlieferung zuschreiben wollte. Eine Motette „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz“ von Schroeter vermag ich in meiner musikwissenschaftlichen Diaspora nicht nachzuweisen (die Komposition von Andreas Hammerschmidt kommt hier ja überhaupt nicht in Betracht).

6) Gen. 49, 10.

7) Nr. 38 des Thesavri Musici tomus tertius Nürnberg 1564. Eine Komposition desselben Textes von Meiland zu acht wurde 1603, eine zu sechs Stimmen wurde 1622 gedruckt. Der Text scheint sonst selten musikalisch behandelt worden zu sein.

8) Wohl verderbt aus: „Et cum transisset“. Ev. Marci 16,1.

9) fol. IX des Liber primus cantionum sacrarum Löwen 1554, und (dieselbe Komposition) Nr. 26 der Evangelia Dominicorum et Festorum dierum, Nürnberg 1554. Der Text ist noch von sechs Komponisten behandelt.



Unähnlich dem Jacobus Gallus, der sich in kontrapunktischer Durcharbeitung des fremden motivischen Materials nicht genug tun kann, begnügt sich Crappius mit getreuer Übernahme von Melodieteilen, die er, wo sie ihm, wie im ersten Kyrie der Messe von 1583, geeignet erscheinen, in imitatorischer Arbeit aufführt, in dem Augenblick in freien, von der Vorlage unabhängigen Kontrapunkt übergehend, da ein neuer thematischer Stimmeintritt das Interesse des Hörers gefangen nimmt. Der Wortreichtum des Et in terra zwingt den Komponisten zu Tonwiederholungen und freien thematischen Einschüben, die das Erreichen der charakteristischen oberen Quart hinauszögern. Das Qui tollis ist von der Vorlage unabhängig und als selbständig erfundener Satz durchgeführt. Im Patrem, das mit Engführung des ersten Einfalls einsetzt, treten, wie übrigens auch in anderen Sätzen, Erinnerungen auf, die man bei ihrer Flüchtigkeit wohl aus dem allgemeinen Habitus der nun einmal heraufbeschworenen Gedankenwelt erklären mag. Die Sätze Et incarnatus est und Et in spiritum entnehmen ihre treibenden Motive dem zweiten Teile der Motette; übrigens werden, wie bei Gallus, die Sätze gegen den Schluß der Messe zu auch unter Crappius' Händen immer unabhängiger von Erinnerungen an die Thematik der Vorlage.

Über die Form der von Crappius im Sinne der niederländischen Technik gepflegten Motette ist nur zu sagen, daß sie ein- oder zweiteilig vorkomme, wie sie das seit ältester Zeit tut. Wohl für seine Marktkirche schrieb er auf lateinische und deutsche Texte, aber auch zu freiem Gebrauch, diese Stücke, deren vier, fünf, sechs oder acht kunstvoll und geistreich in einander verschlungenen, auch bei ihren vielen nicht zu wirklicher Doppelchörigkeit neigenden Stimmen im Sinne älterer Praxis als ausgezeichnet behandelt bezeichnet werden dürfen. Das gehaltene Werk von 1583 Memor esto Domine, das achtstimmige Neujahrslied für Heizo Grove, das Nicolaus Fridag zugeeignete Danklied für den Sieg der Venetianer über die Türken mit einem lateinischen und zwei deutschen Texten, darunter „Erhalt vns HErr bey deinem Wort vnd steur des Bapsts vnd Türcken mord", die hübsche fünfstimmige Arbeit, die den kurzen Wahlspruch ihres Widmungsträgers, des Stadtphysikus Dr. Hector Mithobius immer wieder mit dem gleichen Thema im zweiten Diskant durchführt, oder das vierstimmige edel-einfache, an beste niederländische Muster[1]) gemahnende, aber auf einmal an Palestrina anklingende, von echter Trauer erfüllte O vos omnes — alles Erzeugnisse einer ruhigen Tüchtigkeit, herzlicher Innigkeit und künstlerischen Ernstes.

---

[1]) Nicht nur in der Faktur, sondern auch in andern Einfällen, wie dem bildvoll-charakteristischen Terzenabfall (Abschnitt 20 f.) als Ausdruck der Trauer.

Die Arbeit in der Horizontalen, wie der reine, von harmonischem Einfluß unberührte Kontrapunkt sie verlangt, drängt nicht zur Entfaltung einer Form in unserm Sinne. Das Baugerüst findet diese Technik zunächst am cantus firmus, dann in dem Fortschreiten von einem Nachahmungskomplex zum andern. Die Einstimmigkeit des gregorianischen Chorals ist einer Formbildung eher zugänglich, als die horizontale Schichtung der aus einem prosodischen Gesetzen nicht unterstehenden, auch ohne Reimbindung verlaufenden Text herauswachsenden vielstimmigen Motette. Die Motette eines Gallus Dreßler etwa verdient, auf die Vergangenheit des Gebildes angeschaut, ihren Namen nicht mehr: vollgesogen von Elementen harmonischer Natur wird in ihr Kontrapunkt und Nachahmung, grob ausgedrückt, zu dem, was vorher die Zusammenklänge waren, zum zufälligen Ergebnis; die Anfänge einer Form: harmonische Logik mit Oberstimmenmelodik und Wiederholung von Satzteilen, bilden sich aus. Ganz fremd war ja auch der Tenorpraxis die Neigung zur Formbildung nicht: das deutsche Lied eines Hofhaimer zeigt deutliche Ansätze dazu; aber hier sind es doch neben der Stollenwiederholung die Anfänge der Abgesänge mit ihrer in Akkordsäulen sich äußernden homophonen Anschauung, die diesen Eindruck hervorrufen. Daß die Kunst der Mittelmeervölker von vornherein unter den Gesetzen eines Formgefühls in unserm Sinne stehe, hat Rudolf Schwartz[1]) nachgewiesen: die ursprüngliche Dreiteiligkeit der Frottole wird durch die kunstvolle Ausgestaltung des Madrigals nur verdeckt. Indessen werden wir italienische Einflüsse auf die neue deutsche Motette, wie sie sich schon unter den Händen der Meister von Rhau's neuen deutschen geistlichen Gesängen[2]) auszubilden beginnt und sich im Gemeindelied der protestantischen Kirche rein ausprägt, nicht anzunehmen haben. Abseits von dieser Entwicklung stehen die im niederländischen Sinne verfaßten Motetten des hannoverschen Kantors.

Im weltlichen deutschen Liede war schon Senfl geringwertigen Texten gegenüber auf den homophonen Satz verfallen, ob unter italienischem Einflusse[3]) oder nicht, bleibe dahingestellt. Auch der weniger als vierstimmige Satz, der die Meister der Zeit nach Dufay, einen Isaac, Hofhaimer bis hin zu Philipp de Monte bei der koloristischen Magerkeit zu zeichnerischer, linearer Höchstleistung getrieben hatte, schrumpft jetzt in Nachahmung der Villanelle zusammen und endet in der Technik der Note-gegen-Note-Führung vollkommner Konsonanzen. Über Le Maistre (1566), Lasso (1567), Scandello (1568), Ivo de Vento (1569) und Christian Hollander[4]) (1570) war in den siebziger Jahren Jakob Regnart[5]) mit der Anwendung dieses Verfahrens auf dreistimmige deutsche Lieder vorgestoßen, und sie zweifellos hat Crappius im Auge, als er in voller Anerkennung ihres musikalischen Wertes ihrer für die Jugend ungeeigneten

[1]) „Hans Leo Haßler unter dem Einfluß der italiänischen Madrigalisten." Vjschr. f. M. W. IX. (1893) S. 1.

[2]) Vgl. etwa den Satz des Resinarius „Wir gläuben all" Nr. XL (D. d. T. I, 34 (1908) S. 57), oder des Sixtus Dieterich „Es ist das Heil" Nr. XCVIII (ebenda S. 149).

[3]) Schwartz nimmt ihn an (S. 16).

[4]) H. J. Moser; „Geschichte der deutschen Musik" I (1920), S. 478.

[5]) „Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen stimmen nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen." Siebenundsechzig Stücke in drei Teilen 1576, 1577 und 1579; seit 1583 mehrere Gesamtauflagen. Neudruck in Band 19 (1895) von Eitner's Publikationen.

Gesamthaltung ein sittlich gerichtetes Gegenbild vorzustellen sich vornahm. So schuf er seine geistlichen deutschen Lieder, deren erster Teil (als einziger, wie es scheint), im Jahre 1594 in Helmstädt gedruckt wurde. Aber sein kontrapunktisches Empfinden ist zu fest eingewurzelt, als daß er sich zu einem, wenn auch gegen Regnart's kecke Art abgemilderten Note-gegen-Note-Satz hätte entschließen können: der motettische Stil mit wiederholter Anpfählung von Nachahmungskomplexen, ja sogar mit Festhaltung eines cantus firmus herrscht vor in allen den Stücken, die fremdes Gut in irgend einer Gestalt bergen. Dreimal hat der Meister das bei Kluge 1543 mit der Melodie zuerst erscheinende Lutherlied „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort"[1]) verarbeitet in Nr. 4, 5 und 6. Die Melodie, nicht in der von Winterfeld, sondern in der von Tucher mitgeteilten Fassung, erscheint in Nr. 5, nach vorbereitender Vorahmung der äußeren in der Mittelstimme bis auf einen das Motiv in der Vergrößerung wiederholenden Einschub von vier Semibreven gegen Schluß notengetreu, doch in freier Rhythmisierung; die äußeren Stimmen kontrapunktieren. Ähnlich ist das Verfahren in Nr. 6, wo der cantus firmus in der Unterstimme durchgeführt wird; nur, daß hier die notengetreu, also ohne jenen Einschub wiedergegebene Schlußdistinktion ohne Diskantklausel in doppelt großen Notenwerten wiederholt und ihr eine freie Koda angehängt wird; die oberen Stimmen kontrapunktieren frei bis auf eine kleine Stelle im ersten Diskant, die den Beginn der vierten Distinktion („Stürzen wollen") nachahmt, also leicht an die Thematik des cantus firmus gebunden ist. Verwickelter ist die Behandlung des Tenor in der Fassung von Nr. 4. Die erste Distinktion tritt im ersten Diskant nach vorahmender Einleitung der beiden andern Stimmen, die zweite tritt nach kurzem Zwischenspiel mit nachahmender Vorausnahme des Themas in den beiden Oberstimmen im Alt auf; es folgt ein Zwischenspiel, das gegen seinen Schluß ein in den beiden Oberstimmen in Engführung vorgetragenes Motiv bringt, das sich als Vorahmung des dritten, wieder im Alt erscheinenden Abschnitts entpuppt; die Schlußdistinktion tritt, in kurzem Zwischenspiel vom Alt und vom ersten vorbereitet, im zweiten Diskant hervor und wird hier in neuer Rhythmisierung noch einmal abgewandelt, nachdem Alt und erster Diskant (dieser in leichten Verzierungen) den Anfang des Themas mit dem zweiten Diskant enggeführt haben. Doch nicht die kunstreiche Ökonomie der Arbeit steht für uns im Vordergrund des Interesses, sondern die Frage: wie findet sich Crappius, der Kontrapunktist von Geblüt, mit der Form ab, die ihm die ihrerseits wieder vom Reim und prosodischer Struktur abhängenden Distinktionen des cantus firmus anbieten? Da ist es nun bezeichnend, daß Crappius dem Tenor den ihm von der Natur gewiesenen Weg zur Abwanderung in die Oberstimme ängstlich verwehrt: einmal (in Nr. 4) vertraut er ihr das erste Viertel seines Ganges an; alles Übrige verschwindet hier und in den andern beiden Stücken unter der Oberfläche; die Pausen nach den Distinktionsendungen werden von den freien Stimmen mit Emsigkeit übersponnen: vom cantus firmus, das erkennt man, will Crappius keine Form annehmen. Nur einmal, nach dem

[1]) Die zweite Zeile heißt bei Luther (nach Tucher): „und steure deiner Feinde Mord"; Crappius singt nach Babst 1545 „und steur des Babsts und Türcken Mord".

dritten Abschnitt in Nr. 5, geschieht das Seltsame, daß alle Stimmen zugleich aufhören; eine Generalpause bereitet ihr gleichzeitiges Wiedereintreten vor. Diesem Zeichen nachgehend gewahren wir in seinem Liederwerk doch einige Stücke, die wohl unter dem Einfluß des gereimten Textes einen Willen zur Form offenbaren: ihre in der Oberstimme liegende Melodie weist nicht nur deutlich erkennbare, zum Teil sogar durch Generalpausen kenntlich gemachte Einschnitte auf, sondern bildet einen gewissen, auch sonst gelegentlich eindringenden Parallelismus der Motivglieder aus, dem sich die andern Stimmen im Satz Note gegen Note anschließen. Oft, z. B. in Nr. 1, geht die zweite Hälfte des Stückes wieder in freien Kontrapunkt über, wobei die Melodie in die Mittelstimme sinkt, oft zeigt sich die Anwendung der entgegengesetzten Verfahren nicht diese zeitliche Trennung.

Rein durchgeführt ist der (gelegentlich mit Ziernoten geschmückte) homophone Satz in zweien seiner Hochzeitslieder[1]), einem von 1594, dem andern von 1600. Die ihnen zu Grunde liegenden Texte sind Parodien bekannter Volkslieder[2]), das erste als Akrostichon mit dem Namen der Brautleute von ihnen nahestehender Seite gedichtet, das zweite im Wechsel der Strophen mit E. (Elisabeth) und B. (Barthold) gezeichnet. Die Texte aber der Volkslieder sind[3]) von Regnart überliefert; es liegt nahe, in Crappius den Dichter der Parodien zu sehen[4]). Als Musiker verläßt Crappius die sonst von ihm auch in der Gattung des Epithalamiums befahrenen Geleise motettischer Gestaltung und wendet sich — wir wissen nicht mit welchem Gewicht, da wir über die Vollständigkeit der Überlieferung seines Werks nicht gewiß sind — mit Entschiedenheit dem Satz Note-gegen-Note zu, bei dem die Melodie in die Oberstimme steigt, den Rhythmus der andern Stimmen außer in den Vorhaltsklauseln ansaugt, wodurch sie auch schon an melodischem Leben verlieren, und wobei eine formale Gliederung sich herausbildet, deren entscheidenden Augenblicke, die Abschlüsse vor den Generalpausen, unter dem Druck harmonischer, d. h. nicht mehr linearer, sondern senkrecht empfindender Logik stehen. In dem Stück von 1594 dürfen wir als die Ziele der jeweiligen Distinktionen in der harmonischen Funktion der D. T. D. P. T. erkennen. Es sei der Vermutung Ausdruck gegeben, daß der Komponist diese beiden Hochzeitslieder bewußt oder unbewußt von den andern hat unterscheiden wollen, weil er ihre immerhin in das Fromme übertragenen Texte wegen ihrer Vorlage als weltlich schätzte: die Texte der andern carmina gratulatoria sind zum Teil in lateinischer Prosa der Bibel entnommen, zum andern Teil in deutschen Strophen unbedingt geistlich gefärbt; ihre musikalische Behandlung ist durchaus motettisch. Für Frantzen von Anderten schrieb Crappius im Jahre 1600 eine Komposition des für den besonderen Anlaß leicht zurechtgebogenen 133. Psalms; notiert sind von den acht Stimmen nur vier: die übrigen ergeben sich dadurch, daß sie melodisch gleichlaufend, aber zu einem

1) Werkverzeichnis Nr. 7 und 9.

2) Das eine von „Herzlich tut mich erfreuen" (Goedeke-Tittmann „Liederbuch aus dem sechzehnten Jahrhundert". 2. Aufl. Leipzig 1881, S. 159), das andere von „Du hast mich sollen nehmen" (ebenda S. 14).

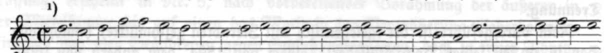
3) Als Nr. 7 und 1 der Newen Kurtzweiligen Teutschen Lieder von 1586.

4) Als Dichter lateinischer Distichen war er in seinem ersten Werk aufgetreten.

späteren Zeitpunkte einsetzend, also im Kanon zu den Vorhandenen gesungen werden — ein bewundernswertes kontrapunktisches Kunststück, das ohne übermäßigen Gebrauch der Pause doch an keiner Stelle erkünstelt wirkt.

Die technischen Eigenschaften seines Kontrapunkts dürfen trotz gelegentlicher Parallelführung vollkommener Konsonanzen gerühmt werden: überall zeigt sich eine in guter Schulung erworbene Beherrschung der polyphonen Mittel. Aber es ist, als entzöge die aufblühende homophone Schreibweise dem Boden, auf dem die Kunst wirklicher Mehrstimmigkeit bisher gedieh, seine besten Kräfte: die kontrapunktische Linie trägt Verwelkungsmerkmale. Den Vergleich mit irgend einer Stelle aus Isaac's, Josquin's oder Obrecht's Werk hält diese Einführung eines Nachahmungskomplexes, als lineares Gewächs gesehen, nicht aus:

[1])



Diese Linie — eine der schwächeren aus des Crappius' Hand allerdings[2]) — ist nicht gewachsen, nicht einmal von dem Kunstverstand gezogen; sie ist unter dem Druck der neuauftretenden konstruiert, der auch den Baß schon zu versteifen beginnt; diesen Druck, der überall besteht, ja, Lebenselement des kontrapunktischen Stils ist, vergessen zu machen, ist aber Zeichen und Symbol vollendeter Meisterschaft. Vielleicht ist die Durchdringung des eigenen Gefühls mit dem Gehalt des Textes, wie sie dem hannoverschen Kantor am schönsten, wie mir scheint, in der Motette O vos omnes von 1572 gelungen ist, doch auch jetzt schon der Weg zur Vollendung, wenngleich es erst Goethe ist, der ausspricht und weiß, was den Dichter macht: „Ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz." Wohl mag des Crappius lebhaften Sinn die rötlich-finstere Backsteingotik, in der er den größten Teil seines Lebens zubrachte, gelähmt und bedrückt haben: die besseren Meister von Rhau's 123 Gesängen, ein Resinarius, ein Ducis, Hellingk oder Stoltzer, sie sind nicht kunstreicher, aber sie sind innerlich freier, als der Hannoveraner. Ihn mit einem dieser Komponisten in nähere Beziehung zu setzen, konnte nicht gewagt werden. Doch rechtfertigt wohl, außer dem eben vergangenen dreihundertsten Todestage, seine Eigenschaft als Vertreter niedersächsischer a cappella-Kunst[3]) im ausgehenden sechszehnten Jahrhundert die Beschäftigung mit diesem ehrenhaften deutschen Kleinmeister.

[1]) Beginn des zweiten Teils der Motette von 1583 Memor esto.
[2]) Vgl. dagegen etwa die Tenorführung nach Abschnitt 24 in O vos omnes.
[3]) Nr. 4 des Werkverzeichnisses stellt die Ausführung auch durch Instrumente frei.

Der richtige Gesangunterricht

Von

Georg A. Walter, Berlin-Zehlendorf

Es ist ein heikles Unterfangen in der heutigen Zeit über die Art, wie der Gesangunterricht zu erteilen ist, letzte für alle Zeiten festzusetzende Gesetze aufzustellen. Die Verwirrung ist groß unter Gesangspädagogen und Physiologen, die Auffassungen (zumal was die Namensnennung verschiedener gesanglicher Funktionen im Stimmorganismus — siehe Register — anbetrifft) unendlich verschieden.

An Gesangsschulen leiden wir dabei keinen Mangel, man braucht nur an die von Julius Stockhausen und Julius Hey zu erinnern, von den vielen weniger bekannten ganz zu schweigen.

Und doch kann selbst die beste Gesangsschule für den Selbstunterricht (ohne Anleitung eines Lehrers) niemals genügen. Es giebt beim Singen Funktionen, die wohl durch klare Erläuterungen verständlich gemacht werden können; aneignen kann sie sich der beginnende Gesangsschüler ohne Anleitung eines guten Lehrers aber nie, weil das klangliche Resultat, das durch eine ganz bestimmte Muskeleinstellung erwirkt wird, eben nur einzig und allein durch Hören (also durch Vermittlung des Ohres) ermöglicht werden kann.

Man könnte also behaupten, eine Gesangsschule hätte für den Selbstunterricht überhaupt keine Daseinsberechtigung.

Auf die Frage meiner Schüler: „Wie lerne ich kunstgemäß singen" habe ich stets mit dem Hinweis auf Zwerchfell und Nasenrachenraum geantwortet und hinzugefügt, nur darauf käme es hauptsächlich an; dafür brauche man keine dicken Bücher über Gesangsschulen zu schreiben.

Will man dem Gesangsbeflissenen ein Buch an die Hand geben, durch das er sich geistig anregen lassen will und das ihn beschäftigen soll, dann schwebt mir als schönstes Vorbild dazu ein Buch vor, das in ganz kurzen Sätzen bestimmte Funktionen und Prinzipien der Gesangstätigkeit umschreibt, die für's ganze Leben zu beachten sind, wie etwa:

a) Achte stets auf die Atembereitschaft.
b) Verändere nie den gleichmäßigen Atemzustrom.
c) Halte den Weg durch den Kanal hinter dem Zäpfchen stets nach oben offen, daß die Resonanz im Nasenrachenraum erzeugt wird.
d) Achte auf die Mindestentfernung der beiden Zähnenreihen bei lockerem Unterkiefer.
e) Halte den Zungenrücken meist flach, die Spitze der Zunge an den vorderen Unterzähnen.
f) Gieb jedem Ton die Stütze durch das Zwerchfell, dann kannst du auch leicht den Kehlkopf dauernd tief halten, ohne Gewaltsamkeit.

Derartige Grundsätze, die, wenn die Funktionen schon fest eingebürgert sind, und der Schüler seine absolute Ruhe für ihre Beherrschung bewahrt, vielleicht nicht einmal mehr das dauernde praktische Beispiel des Lehrers in der Gesangstunde erfordern, könnte ich beliebig vermehren. Mein Büchlein würde aber nicht über ein Taschenformat hinausgehen, sodaß man es immer bequem bei sich tragen könnte; mehr ist nicht nötig. Die Hauptsache kommt eben auf die Fähigkeit des tüchtigen und selbst geübten Lehrers an, alles bildvoll und verständlich vormachen zu können. Daher mögen alle jene, die selbst nicht singen können, lieber den Gesanglehrerberuf meiden! Doch da es keine Behörde giebt, die ihnen diese Berufsausübung verbieten kann, bleibt das nur ein frommer Wunsch.

Es liegen nun zwei Neu-Erscheinungen vor, Werke, die sich mit dem Kunstgesang und dem „stimmgesunden Singen" befassen:

1) Schmid-Kayser. Der Kunstgesang (auf Grundlage der deutschen Sprache) Verlag von Chr. Fr. Vieweg in Lichterfelde. 1922.

2) Reverey. Stimmgesundes Sprechen und Singen (durch Selbstunterricht). Verlag von Georg Westermann in Braunschweig und Hamburg.

Um es gleich vorweg zu nehmen, möchte ich bekennen, daß mich das Werk von Schmid-Kayser außerordentlich befriedigt hat, daß ich aber die Ansicht des Herrn Verfassers des zweiten Buches über die Möglichkeit des Selbstunterrichts nicht teilen kann.

Wenn man alles, was man sich in langen Jahren an Kenntnissen für das richtige mühelose Singen, wie auch an pädagogischer Erfahrung angeeignet hat, in so klarer und so leicht verständlicher Weise erläutert sieht und liest, wie es im obigen Buche von Schmid-Kayser geschieht, kann man nicht umhin, dem Verfasser Dank zu wissen, daß er mit seinem Buche einen klärenden Lichtstrahl in das Dunkel hineinscheinen läßt, das in den Köpfen ach so vieler sich Gesangspädagogen nennender Lehrer vorherrscht.

Die musiktheoretisch-praktischen Anleitungen in seinem Buche kann ich hier übergehen, da sie wohl nur für musikalisch ganz Ungeübte beigefügt sind.

Höchst anschaulich ist sodann zu lesen, wie Herr Schmid-Kayser im ersten Abschnitt die menschliche Stimme sozusagen als Gesangsinstrument behandelt und erklärt. Er unterscheidet bei der Tonerzeugung eines Instrumentes überhaupt drei Faktoren: den Schwingungserzeuger, den Schwingungszähler und den Schwingungsverbreiter, siehe den Geigenbogen, die Saite und den Geigenkörper. Auf die menschliche Stimme übertragen wären das: die Atemluft, der Kehlkopf mit den Stimmbändern und die Resonanzräume (Nasenrachen und indirekt der Brustkorb).

Es folgen sehr klare Abhandlungen über die Atmung, den Kehlkopf und den Ansatz, die in plastischer Weise den betreffenden Vorgang erläutern und auch für jeden Laien verständlich sind.

Mit dieser ebenso eingehenden als einfachen Schilderung der Vorgänge im Singorganismus hat das Buch seine Daseinsberechtigung schon grundsätzlich erwiesen.

Was ich mit Zwerchfellatmung zu benennen gewohnt bin, nennt er Bauchatmung. Seine Erklärungen über den Kehlkopf können wohl kaum klarer ausgedrückt werden; beherzigenswert ist, was er von der dauernden Fixierung des tiefen Kehlkopfstandes sagt. Für das wertvollste Kapitel des Buches halte ich dasjenige über den Ansatz. Hier wird gelehrt und auseinandergesetzt, daß der erzeugte Ton zu seiner mühelosen Entwickelung den Gang (oder Kanal) hinter dem Zäpfchen in den oberen Nasenrachenraum immer weit geöffnet antreffen muß, damit er durch die dort befindliche, ins Mitschwingen gebrachte Luft mühelos erzeugt, Wohllaut und Fülle erhält. Ich halte das für einen der wichtigsten Grundsätze beim Gesangunterricht. So viele Schüler kommen in der gesanglichen Entwicklung nicht weiter, weil sie ohne es zu wissen, diesen Kanal verschlossen halten. Und wieviele Lehrer giebt es, die unfähig sind, diesem Übel abzuhelfen, ja, die Ursache dieses Übels überhaupt zu erkennen!

Nun kommen sachgemäße Abhandlungen über die Artikulation (Behandlung der Konsonanten und Vokale, wobei man von vornherein verschiedener Ansicht sein kann über die Anwendung des Vokals „A"), über die Tonhöhe, die Tonstärke und das Staccato.

Das Kapitel über die Tonstärke ist allerdings anfechtbar, mindert jedoch den Wert des Buches keineswegs. Es bleibt bestehen, daß man viele alterprobte Ansichten und Theorien in klarer Weise bestätigt findet. Und so sei das Buch allen Ernststrebenden und Suchenden zum Studium wärmstens empfohlen.

Das zweite Buch, die Schrift von Reverey, enthält ebenfalls viel Gutes. Er befaßt sich mit den physiologischen Vorgängen beim Singen eingehender als Schmid-Kayser. Einige Kapitel haben mich außerordentlich befriedigt. Ich erwähne

vorerst unter anderen die Abschnitte 7: „Wie erreicht man den offenen Kehlrachen?“ und 8: „Wie erreicht man den offenen Nasenrachen?“

Über das „Sprechen im Flüsterton“ als Beginn der Übungen bin ich anderer Meinung. Ich halte es nicht recht für vereinbar mit dem wichtigen Grundsatz von dem „entschiedenen“ Anpacken, bezw. Ansingen des Tones, also dem entschiedenen Einsatz (wenn ich Herrn Reverey mit dieser Benennung richtig verstehe). Dabei möchte ich streng unterscheiden zwischen Kraft und Energie. Das entschiedene Anpacken des Tones dünkt mich beim Piano singen noch möglich, beim flüsternden Sprechen dagegen tritt es für mich nicht derart in die Erscheinung, daß ich mir Erfolg davon versprechen kann. Außerdem halte ich die Übungen im flüsternden Sprechen für unnötige Zeitvergeudung.

Entschieden wenden muß ich mich, wie bereits betont, gegen des Verfassers Hauptansicht, die immer wieder im Buche anklingt, gegen das Erlernen des Gesanges durch Selbstunterricht mit Hilfe dieses oder irgend eines anderen Buches. Zu einem derartigen Selbstunterricht würde ein klares Denken, ein haarscharfes Erfassen der physiologischen Vorgänge und, allem voran, das sichere und bewußte Gefühl für alle die erwähnten Gesangsmuskelfunktionen vorhanden sein müssen, das bei den meisten Sangesbeflissenen in den seltensten Fällen anzutreffen ist. Denn dieses letzte erhält der Sänger, der einen normalen Gang der Gesangsentwickelung durchläuft, erst später. Er erwirbt es erst mit, und fast möchte ich sagen gleich nach dem Gelingen des Mühelos-Richtigen beim Singen; denn zuerst sucht er das vom Lehrer Vorgemachte mit Hilfe des Ohres nachzumachen und erst, wenn es ihm gelingt, begreift er auch die Funktion. Wer sind denn diejenigen, die diesen Selbstunterricht betreiben sollten? Anfänger können es doch niemals sein. Und wenn es mit starken Fehlern behaftete Sänger sind, ja glaubt denn jemand, diese könnten durch Selbstunterricht nach irgend einem derartigen Buche geheilt oder gebessert werden?

Ich will da ein Beispiel anführen. Wir haben hier in Deutschland leider die Unsitte des „falschen Deckens“ des Tones, bei dessen Hervorbringen die Zungenwurzel auf den Kehldeckel drückt. Das erwirkt eine Schlundverengung und eine gänzlich falsche Funktion des weichen Gaumens; der Kehlkopf verändert seine Lage und die Folge ist, daß der Ton absolut nicht entwickelungsfähig ist. Ja, oft kommt das „halsige“ Singen von diesem Übel der Sänger muß forcieren. Dieser gedeckte Ton verhindert in der Höhe direkt den Übergang ins Forte. Gesetzt den Fall, der Sänger ist Jahre lang an diese falsche Funktion des Deckens gewöhnt, so kann er nur durch das oft wiederholte Vormachen des Lehrers, der ihm auch seine falsche Funktion getreulich nachzuahmen im Stande sein muß, geheilt werden. Ein Buch zum Selbstunterricht kann das niemals.

Herr Reverey widmet den Registern in seinem Buche einen breiten Raum. Bei einem Buche, das dem Selbstunterricht dienen „will“, ist das ebenfalls eine höchst gefährliche Sache. In einer wissenschaftlichen Abhandlung wäre das wohl unumgänglich. Aber es herrscht ja immer noch bei Sängern und Physiologen eine große Verwirrung in bezug auf die Benennung der Register. Jeder meint etwas anderes. Wenn wir von unseren 3 Registern „Brust-, Mittel- und Kopfstimme“ reden, so sind sich wohl die Wenigsten bewußt, daß ihr Entstehen durch verschiedenartiges Schwingen der Stimmbänder hervorgerufen wird (entweder in ganzer Breite, oder nur zur Hälfte oder an den Stimmbandrändern). Hat ein Gesangsschüler beim Selbstunterrichten etwa die Erkenntnis, daß ihm die Kopfstimme mit „gestelltem“ Kehlkopf gelingt? Wie oft wird die Kopfstimme mit ganz hohem Kehlkopfstand gesungen mit der Begleiterscheinung des verengten Schlundes. Reverey leitet den Schüler an, fortwährend nebenbei auch die Fistelstimme zu üben. Was das für Gefahren, und gar beim Selbstunterricht, in sich birgt, das zu beurteilen überlasse ich den einsichtigen Sängern, die zugleich gute Pädagogen sind.

Das Falsett (falsetta voce = falsche Stimme) dünkt mich für uns Deutsche dasgleiche zu sein wie Fistelstimme. Das Wort Voix mixte können wir ganz unseren

freundlichen Nachbarn im Westen überlassen. Wenn ich einen zarten Ton (namentlich in der Höhe) singen will, werde ich mir aber beileibe nicht einreden, daß ich Kopfstimme singen will. Denn die Hauptsache ist und bleibt, daß ich die Funktion des gestellten Kehlkopfes mit weitem Schlund, wie auch die Funktion des weichen Gaumensegels nicht verändern will. Bei alledem ist natürlich immer erste Bedingung: Atembereitschaft. Sagt mir Einer dann, ich hätte soeben Kopfstimme gesungen, so soll er Recht haben.

Mit uneingeschränkter Befriedigung habe ich dann die Abschnitte 17: Stimmeinsatz und Stimmansatz, 22: Der weiche Gaumen, 24: vom gestellten Kehlkopf und den Halsmuskeln, 25: dem „Atemverhalten" gelesen. Reverey weist hervorragende umfangreiche Kenntnisse, besonders im Physiologischen auf. Für den eingeweihten Pädagogen und kenntnisreichen Sänger enthält seine Schrift viel Anregendes. Manches habe ich aber auch mit einem Fragezeichen versehen müssen. Ich erwähne hier nur die 2 Stellen Seite 81 und 83, wo er die Vokale „u" und „o" in Hinblick auf ihre Ausführung folgendermaßen umschreibt: „Die Lippen sind nach vorn zu schieben und zu runden." Zu runden? was heißt das? Wie leicht kommt man da in das geschlossene „u", das wir in der Sprache sprechen, mit kleiner runder Mundöffnung. Dieses „u" wäre nicht entwicklungsfähig, außerdem würde es die oben von mir angeführte Funktion verändern. Ich halte dem entgegen, ein „u" mit breiter, lächelnder Mundstellung zu singen mit der Unterlippe fast ein wenig über die unteren Schneidezähne. Dann lenke man bei weitem Schlund und gestelltem Kehlkopf die klingende Luftsäule dem Nasenrachen entgegen. Mich dünkt das wäre die richtige Funktion für das „u"; so gleicht man diesen Vokal dem i, e und a völlig an.

Nach allem Gesagten kann man Eingeweihten das Buch von Reverey wohl zur anregenden Lektüre empfehlen. Das Selbstunterrichten nach diesem oder einem andern derartigen Buche wird aber wohl in den seltensten Fällen positive Ergebnisse zeitigen.

Zur Kritik der Lübeck-Ausgabe

(Agrino, Abteilung Verlag)

Ich begrüße es, daß Herr Prof. Dr. Seiffert durch seine Kritik der von mir herausgegebenen Werke Vincent Lübeck's im Aprilheft des „Archiv für Musikwissenschaft" Gelegenheit genommen hat, den Feststellungen des anonymen „Berliner Musikgelehrten", die bereits vor mehr als Jahresfrist — am Vorabend des ersten, umfassenderen Orgelkonzertes, auf dem ich die Hauptwerke Lübeck's durch den Leipziger Thomasorganisten Günther Ramin in Hamburg einführen ließ — in der damaligen „Neuen Hamburger Zeitung" erschienen, einen festeren Hintergrund zu geben. Seinerzeit wurde meine Ausgabe abgeurteilt, indem man sich begnügte, von den einzelnen Stücken die Fehleranzahl ohne irgendwelche Erläuterungen zu verzeichnen — eine rechte Stimulanz für Konzertbesucher. Ich vermied es begreiflicherweise, den Quellen nachzugehen.

Es tut mir leid, daß Prof. Dr. Seiffert auch im „Archiv für Musikwissenschaft" glaubt, die Angelegenheit nach bewährter Methode erledigen zu können, indem er die Autorität und das Richtmaß a priori für sich oder für seine philologischen Prinzipien in Anspruch nimmt. Da diese sich bei der Textkritik des Lübeck in einigermaßen merkwürdigen Formen darbieten, kann ich wohl nicht umhin, die beträchtlichen Blüten seiner Lese zu kommentieren.

Gleich zu Anfang (S. 3, Takt 8 und 9) wird der erste geniale Hügel abgetragen: „Sextakkord!" — und an die Stelle tritt eine geruhsame Sattheit, die keineswegs in das Stück gehört, und die Prof. Dr. Seiffert mit triftigen Gründen wohl kaum wird verteidigen können. — Das erste c des untersten Systems auf S. 3, T. 11 gehört selbstverständlich ins Pedal. Ein köstlicher Auftakt der zweiten Pedalstimme, und das Motiv in der linken Hand endet ohne Rundung wie seine Imitation in der rechten. Abgesehen von ästhetischen Gründen ist das c eigens zu diesem Zwecke mit der allerdings nur noch mühsam erkennbaren Vorzeichnung „Ped" und einem Bindebogen, der seine Zeile an die der unteren Pedalnote kettet, versehen. Die recht bedeutungslose Oktavenparallele (S. 4, T. 5) und den unvorbereiteten Vorhalt (S. 5 T. 6) habe ich stehen lassen, weil ich sie einem entstellten Notenbild vorziehe. Denn ich bin in der Tat der Meinung — und hierin differiere ich vielleicht

grundsätzlich mit Herrn Prof. Dr. Seiffert, — daß man die landläufige Harmonielehre nicht zur Richtlinie für die kritische Sichtung eines älteren Kunstwerkes zu machen braucht, wobei ich, wenn nicht der Zustimmung des Wissenschaftlers, so doch zweifelsohne der des Historikers gewiß bin.

Größeres Unheil hat die nivellierende Hand S. 4, T. 9 angerichtet, wo statt des es'' ein cis'' gefordert wird. Man bedenke die vor der vollen Kurve des Gänsekiels bei flüchtiger Schreibart nicht unschwer sich ähnlich werdenden Zeichen, höre und urteile! — Zu S. 6, T. 11; S. 9, T. 18; S. 9, T. 24 und S. 10, T. 27 f. findet sich der Vorwurf, Noten in falscher Oktavlage gegeben zu haben. Ganz abgesehen von der Aufzeichnung der Tabulatur, die meist meine Lesart bestätigt — die Ökonomie der Kompositionstechnik, die andere Stellungen verbietet, hintangesetzt: Daß man die musikalische Logik des letzten Falls (des bei weitem schwerstwiegenden) ohne irgendwie sichtbare Begründung bezweifle, scheint mir im Ernste unfaßbar! — Die angeblich korrumpierten Takte 5 und 6 auf Seite 9 sind eine zweifellos originale Stelle. Man sehe nur die analogen Partien S. 10, Takt 2/3 und T. 15/16. Unsere Wendung ist nur darin unterschiedlich behandelt, daß hier das Thema selbst die Figurierung auffängt. Die Beanstandung des Sprunges im Basse f—c bedarf gewiß keines Kommentars — müßten doch viele Bässe beanstandet werden.

Die schier abenteuerliche Krönung der kritischen Ergebnisse endlich ist in der Korrektur zum letzten Takt auf S. 9 zu erblicken. Da verlangt Prof. Dr. Seiffert vom Fugenthema einen unerhörten, lähmenden Rhythmuswechsel. Ich wage, gestützt auf die öftere Wiederkehr des unversehrten Fugenthemas, den gewiß nicht unbescheidenen Einwand, ob nicht hier der Diskant nach dem Rhythmus der Oberstimme des vorhergehenden Taktes verschrieben sein könnte?

Bei dem Jargon der folgenden Auslassungen vergeht mir der Atem. Nur soviel, daß es der 3. Takt in der Trompeteneinleitung der ersten Kantate ist, wo die vielen „Fehler wimmeln". — Und zur Beanstandung meiner Notierungsweise dieses: Ich habe mich bemüht, die Stimmen klar zu verteilen, wie es Neudrucke nicht immer, wie es die Tabulatur mit der erforderlichen Anzahl von Zeilen eben unübertrefflich tut, habe indes, wo es mir nötig und tunlich schien, auch die Verteilung auf die Hände berücksichtigt. Wenn Herrn Prof. Dr. Seiffert darin nicht Genüge getan schien, so hätte ich seine Vorschläge, in sachlicher Form geboten, gern entgegengenommen. Wenn er, was ihm nicht passend schien, als Fehler rügt, so ist das unlauter. (Nur um 13 Fehler verzeichnen zu können? — So sei denn gesagt, daß nach der „Neuen Hamburger Zeitung" dieses Stück 20 Fehler enthielt!!) — Wenn aber behauptet wird, der Herausgeber wisse nicht, was ein Manualwechsel sei, so sind mir meine Orgel- und Orgelliteraturstudien zu lieb, um sie Herrn Prof. Dr. Seiffert bei dieser Gelegenheit zu servieren, will sagen, es gibt eben kein höfliches Wort mehr, um dem Herrn Schulmeister zu antworten.

Ich muß also erklären, von meinen Lesarten bei der Durchsichtigkeit der vom Rezensenten angeführten Fälle in nicht einem Punkte weichen zu können. Da die Verbreitung der Lübeckausgabe die Erwartungen Herrn Prof. Dr. Seiffert's weit zu übersteigen scheint, werden ja Nachprüfungsmöglichkeiten Dritter in vollem Maße vorhanden sein.

Im Übrigen wird es genügen zu erfahren, daß Lübeck sich schon selbst verteidigt: Das lebendigste Interesse der Organisten und viele Dutzende begeistert aufgenommener Aufführungen (auch zwei seiner Kantaten wurden bereits mehrfach aufgeführt) sind Beweise genug für die heute noch wirkende Fruchtbarkeit seines Schaffens.

Gottlieb Harms.

Entgegnung

Es ist sehr dankenswert, daß sich Herr Harms in der Sache noch einmal bemüht. Eine Verständigung zwischen uns ist unmöglich: für ihn bedeutet ja doch die Entscheidung der „Oberleitung" die unverrückbare Richtschnur seiner Erkenntnis, während ich mir die ketzerische Freiheit nehme, Lübeck nicht als „Heiligen", sondern als Glied in der Kette der geschichtlichen Entwickelung zu betrachten. In allen berührten textkritischen Fragen durch Nachprüfung der Quellen nunmehr Stellung zu nehmen, überlasse ich den Fachmusikern, die es angeht. Mit ihnen bin ich gern bereit, mich des Näheren auseinander zu setzen.

Max Seiffert.

Neuerscheinungen

G. Alsbach & Co., Amsterdam — C. F. W. Siegel (R. Linnemann), Leipzig.

Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis. Werken van Josquin des Prés, uitgegeven door Dr. A. A. Smijers. Derde Aflevering: Wereldlijke Werken. Bundel I. XV u. 32 S. 4°. — Vierde Aflevering: Motetten Bundel II. X u. 24 S. 4°.

Die Veröffentlichung des weltlichen Liedschaffens setzt ein mit Tylman Susato's: Le septiesme livre contenant vingt et quatre chansons... composées par Josquin des Prés. Wir bewundern den herrlichen Chorklang und die feine polyphone Führung der Stimmen. Die Ausgabe ist verständnisvoll besorgt, nur dann und wann reizt die Verwendung der semitonia subintellecta zum Widerspruch. So ist in Nr. 1 das ♭ nicht immer bedingt und in Takt 51 g des Tenors gegen gis' des Diskants nicht gerade zu empfehlen. — Die 4. Lieferung bringt Motetten aus Petrucci's Motetti de passione 1503. In Nr. 10 Teil 2 sind die Akzidentien von Takt 75/76 zu revidieren. Es ist erfreulich, die Kunst Josquin so schnell wiedererstehen zu sehen. Mögen sich nun auch die Chorvereinigungen dieses Großmeisters annehmen. J. W.

Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, Berlin.

Erinnerungen an Johannes Brahms von G. Ophuls. 1921. 77 S. 8° und 5 Abbildungen.

Wertvolle Lebensdokumente. J. W.

Verlag von Martin Breslauer, Berlin.

Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M. Unter Mitwirkung von Paul Hirsch herausgegeben von Johannes Wolf.

1. Francesco Caza, Tractato vulgare de canto figurato, Mailand 1492. Im Facsimile mit Übersetzung herausgegeben von Johannes Wolf. Mit einem Verzeichnis der nachweisbaren musiktheoretischen Inkunabeln. 1922. 8°.
2. Giovanni Luca Conforto, Breue et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi, Roma 1593 (? 1603). Im Facsimile mit Übersetzung herausgegeben von Johannes Wolf. 1922. qu. 8°.

Mit diesen bedeutungsvollen Veröffentlichungen unter bewährter Leitung erwirbt sich der bekannte Frankfurter Sammler ein sehr großes Verdienst um die arg bedrängte Musikwissenschaft. Man kann nur wünschen, daß es gelingen möge, die Reihe wichtiger theoretischer Schriften, von denen gerade die wesentlichsten und aufschlußreichsten für Deutschland vielfach recht schwer zugänglich geworden sind, einige Zeit lang planmäßig fortzuführen; denn die in den jüngsten Jahrzehnten aufgekommene Vernachlässigung, ja Unterschätzung der Theoretiker schafft nichts als Hindernisse an allen Ecken und Enden. Ganz gewiß blieben der Forschung weite Umwege zur Erkenntnis des Musikempfindens vergangener Jahrhunderte erspart und der praktischen Ausbeutung alter Musik auch reichlich viel kunstfremder Mißwachs, wenn unsere fraglos sehr revisionsbedürftige sogenannte Editionstechnik (leider zeugt sie noch allzuoft von bedenklicher Hilflosigkeit und musikalischer Sachunkenntnis!) künftig mehr in Einklang stünde mit dem, was einst von der Musik für die Musik gelehrt wurde. Schon nach dieser Richtung können die ebenso sorgfältigen wie vortrefflich ausgestatteten, bequem benutzbaren Hirsch-Wolf-Ausgaben eine fruchtbringende Mission erfüllen. Sie ergänzen das bisher nach ähnlichen Grundsätzen veröffentlichte, an Menge keineswegs sehr beträchtliche Quellenmaterial in höchst vollkommener Weise und dürften besonders den musikwissenschaftlichen Seminaren bald unentbehrlich werden.

Gleich das erste Bändchen, eine kurzgefaßte Arbeit des Gafori-Schülers Francesco Caza, ist ein in mehrfacher Beziehung ergiebiges und deshalb recht zweckmäßiges Unterrichtsmittel. Zurückgehend auf das zweite Buch der Practica musica des Gafori teilt es das als wissenswert Erachtete über die Notenformen und Notennamen der gemessenen Musik jener Zeit mit. Als Anhang fügt ihm Wolf ein wertvolles „Verzeichnis der musiktheoretischen Inkunabeln mit Fundorten" bei. Ich bin wohl kaum der einzige, der dem immer hilfsbereiten und arbeitsfrohen Verfasser überaus dankbar wäre, wenn er sich entschließen könnte, an geeigneter Stelle, etwa im „Archiv", eine wenn auch nur ganz knappe Angabe des Inhalts der wichtigsten und am wenigsten bekannten von den etwa hundert angeführten Inkunabeln seinem Verzeichnis folgen zu lassen. Die schlimmen Zeitverhältnisse, unter denen wir auch im Bibliotheksverkehr leiden, mögen diesen Wunsch rechtfertigen; er spricht ja im Grunde nur für die Arbeit.

In dem zweiten Bändchen, der „Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi" ... des Conforto werden weitere Anhaltspunkte für die praktische Behandlung, d. h. für den virtuosen Vortrag der res facta zugänglich. Anmut, Ungezwungenheit und Wohllaut sollen die obersten Kriterien für diese nur zu leicht ins Formel- oder Schablonenhafte geratenden Stilisierungen sein, die zu dem bewußt charakterisierenden Ausdruckswillen der nuove musiche im schärfsten Gegensatz stehen und meist nur äußerlicher Kunstfertigkeit dienen.

Wolf's Einleitungen geben das Nötige in wohlbedachter Kürze. Daß Breitkopf & Härtel's Setzer zum soundsovielten Male (jetzt wieder auf S. 7 der Einleitung zu Conforto) bekunden, Diego Ortiz hätte seinen „Tratado de glosas" für Violine (statt für Violone) geschrieben, wird kein Erfahrener dem Herausgeber zur Last legen.

Max Schneider.

Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Berlin.

Grunsky, Karl: Musikästhetik. Vierte vollständig umgearbeitete Auflage. Sammlung Göschen Nr. 344. Walter de Gruyter & Co. Berlin W 10 und Leipzig. 1923.

Als erfreuliches Zeichen für das Verlangen nach vertiefter musikalischer Bildung mag es gelten, daß Grunsky's Musikästhetik heute in neubearbeiteter vierter Auflage erscheinen kann. Ihr Wert liegt nicht zum wenigsten in den zahlreichen Hinweisen auf bekannte Meisterwerke der Musikliteratur, die Grunsky's Darlegungen lebendig und anschaulich machen, und die immer den Zusammenhang mit der Praxis wahren. Zur Schulung klaren musikalischen Denkens, das zur Zeit mehr denn je nottut, wird sich das Bändchen trotz seines geringen Umfanges auch weiterhin als sehr brauchbar erweisen.

Erich Reipschläger-Rostock.

Velhagen und Klasing, Bielefeld und Leipzig.

Beethoven, von Prof. Ferdinand Pfohl. Mit 91 Abbildungen und einem farbigen Umschlag. 1922. 120 S. 8°.

Ein Büchlein, das mit seinem sorgfältig ausgewählten Bildmaterial und seiner lebendigen Darstellung des Lebens und Wirkens des Meisters auf einen großen Kreis von Freunden rechnen darf. J. W.

G. D. Bädeker, Essen.

Die Welt Händels. Rede, gehalten beim Hallischen Händelfest 1922 in der Aula der Universität Halle-Wittenberg, am 27. Mai 1922 von Arnold Schering. 1922. 16 S. 8°.

Eine geistvolle, das Schaffen Händel's psychologisch scharf beleuchtende Rede, die es verdient, in weitere Kreise zu dringen. J. W.

Herder & Co., Freiburg im Breisgau.

Bibliothek wertvoller Denkwürdigkeiten. Band 6: Mozart. Seine Persönlichkeit in den Aufzeichnungen und Briefen seiner Zeitgenossen und seinen eigenen Briefen. Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Hellinghaus. Mit einem Titelbild. 1922. XV u. 254 S. 8°.

Der Band bedeutet eine Bereicherung der vornehmlich für die reifere Jugend bestimmten Sammlung. Das Bild des Meisters gewinnt lebendige Gestalt. J. W.

Frankfurter Verlagsanstalt, Frankfurt am Main.

Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und gregorianischen Gesang von Oskar Fleischer. 1923. 126 u. 115 S. 8° nebst einer Tabelle.

Verfasser, der sich mit seinen methodologisch wertvollen ersten beiden Bänden seiner „Neumenkunde" einen Namen gemacht und mit dem dritten, die Byzantiner Neumen behandelnden Bande die Forschung wesentlich gefördert hat, was von den zuständigen Fachgenossen ohne weiteres anerkannt worden ist, erscheint mit einem vierten Neumenwerke auf dem Plan. Die Tatsache, daß eine Reihe Neumenbezeichnungen auf germanische Worte und ein Teil der Zeichen auf westgotische Buchstaben zurückzugehen scheinen, läßt ihn von germanischen Neumen sprechen. Das Rätsel ihrer Bedeutung glaubt er gelöst, den Schlüssel zur Übertragung gefunden zu haben. Allerdings betont er von vornherein die unendliche Schwierigkeit, die sich der Lösung des Problems entgegenstellte, und berührt, wie durch kleinste Versehen des Schreibers der ganze Lösungsversuch unmöglich gemacht werden könnte, falls es nicht gelingt, durch Vergleich die Fehlerquelle auszumerzen. Er schreibt den Zeichen verklausuliert mit „wohl", „es scheint", „mag", relativ feste tonliche Bedeutung zu und bezieht sie in erster Linie auf die Lage f g a h. Ein jeder, der aber einmal mit der Faksimile-Ausgabe des Antiphonars von Montpellier gearbeitet hat, erkennt sofort, daß neben Fleischer's Zeichendeutungen noch eine ganze Reihe anderer möglich wäre. Zu einer zweifellosen Festlegung der mit Neumen ausgedrückten Tonfolgen gelangt man auf diesem Wege nicht. Die vielen geistlichen und weltlichen linienlosen Akzent-Neumendenkmäler bleiben stumm, sofern wir für sie nicht spätere zweifellos lesbare Niederschriften beizubringen vermögen. Die Abzählung der Neumen und ihre Möglichkeit der Teilung durch 4 scheint Fl. genügend, um einen gradtaktischen Vortrag der gregorianischen Melodien anzunehmen. Seine Darlegungen sind, soviel Geist auch im einzelnen aufgewendet worden ist, nicht zwingend und seine Übertragungen als nicht verbindlich zu beanstanden. J. W.

Verlag Herder, Freiburg.

Vonhof, Karl. „Grundriß der Musikgeschichte". Volkstümlich dargestellt. 1921.

Verfasser hat sich die Aufgabe gestellt, „in großen Umrissen die wichtigsten Erscheinungen der Musikgeschichte, möglichst periodisch und sachlich zusammengefaßt" darzustellen. In 75 Seiten wird über die Musik des Altertums bis zur Musik der Gegenwart berichtet und zwar in einer Art, die erstens unsachlich ist, zweitens keine vernünftige periodische Einteilung zustande bringt und drittens die völlige musikgeschichtliche Unkenntnis des Verfassers zeigt. Dieses als „Volksbüchlein" gedachte und für die „Allgemeinheit" bestimmte Buch, das dazu noch Hans Pfitzner gewidmet ist, bringt so viel Unsinn, daß ein doppelt so dickes Buch nötig sein würde, auch nur das Gröbste zu korrigieren. Ein solches Heft dem Volke in die Hand zu geben ist ein Kulturverbrechen. — Einige Proben aus diesem opus mögen die Sachkenntnis und die Sachlichkeit zeigen, die den Verfasser bei der Abfassung leiteten:

S. 6. Das Eigenartige — bei den Griechen — ist, daß sie nicht von der Oktave, sondern vom Tetrachord (Vierton) (!) ausgehen, der aus drei ganzen und einem halben Ton besteht.

S. 7. Unter Gregor kommt auch die erste (!) bestehende Notenschrift der Neumen zur Geltung.

S. 8. Als Begründer (!) der Mensuralschrift gilt Franco von Cöln.

S. 11. Aus dem Diskantus und den Fauxbourdons entwickelt sich die Polyphonie, deren Merkmale der Kontrapunkt und die jetzt ausgereifte Mensur sind. (?)

Das Mittelalter schließt nach Vonhof um 1600. Dann setzt die „Klassische (!) Periode der Musik" (!) ein, zu der Schütz und Monteverdi überleiten. Über Schütz läßt sich Verfasser wie folgt aus:

S. 17. Er ist der erste wirklich deutsche Musiker, was besonders in seinen Passionen zutage tritt. Er gibt ihnen zwar die Form der weltlichen Kunstmusik und löst sie vom Choral los . . . — Ob der Verfasser wohl jemals eine Schütz'sche Passion gesehen haben mag? — Weiter unten heißt es:

Während bisher die Musik sich ganz nach dem Texte richten mußte und ihm also untergeordnet war, gibt — Monteverdi — der Melodie die führende Stellung. — Leider vergaß der Verfasser hier noch hinzuzufügen: wie Gluck und Wagner!

S. 23. Karl Ph. E. Bach „ist der Schöpfer (!) der Sonate in ihrer heutigen freien, dreisätzigen Form geworden und hat so auch der Sinfonie die Grundlage gegeben."

S. 24. wird die Zauberflöte das erste (!) deutsche Singspiel genannt, „welche Gattung — Mozart — damit begründet".

In dieser Art geht es fort. Bei der Besprechung zeitgenössischer Meister wird Pfitzner als der Meister unserer Zeit hingestellt. Dafür werden andere Musiker, wie z. B. R. Strauß, in unfairer Art abgetan. — Vor diesem Machwerk ist dringend zu warnen. Walter Lott.

F. Settnick's Nachf. (Wilhelm Klüppel), Homberg Bez. Kassel.

Beiträge zur Geschichte der Musik in Kurhessen, besonders am Lehrerseminar Cassel-Homberg. Heft 2: Johann Friedrich Reichardts Beziehungen zu Cassel und zu Georg Christoph Grosheim in Cassel. Von Georg Heinrichs. März 1922. 36 S. 8⁰.

Der von Schletterer in der Allgem. Deutschen Biographie 1888 gebotene Lebensabriß Reichardt's erweist sich z. T. als eine Entlehnung aus dem von G. Chr. Grosheim verfaßten Reichardt-Artikel in Schilling's Universallexikon. Er wird von Heinrichs einer eingehenden Kritik unterzogen und damit die bisher dunkle Wirkungszeit Reichardt's am Hofe Jeromes als Hofkapellmeister (1808) der Klärung entgegengeführt. J. W.

Imprimerie du gouvernement, Helsinki.

H. Klemetti, Aperçu de l'histoire de la musique finlandaise. 1921. 9 S. 8⁰.

Verf. zeigt, daß, wenn auch in Finnland seit dem frühen Mittelalter ein Wirken auf musikalischem Boden erkennbar ist und einzelne Meister wie Johan Helmich Roman und Henrik Crusell sich einen Namen gemacht haben, doch eine eigentliche finnische Musikkultur, die sich auf Oper, Orchester und Chor stütze, erst seit 1870 verfolgbar sei. Im Mittelpunkt der Bewegung steht Jan Sibelius, um ihn schart sich eine jüngere Generation wie Madetoja, Kuula, Palmgren und andere. Der Forschung bietet sich ein reiches Feld sowohl im protestantischen Choral als auch im Tanz, der im 17. Jahrhundert eine besondere Höhe erreicht haben muß, als auch ganz besonders im geistlichen Volkslied. J. W.

G. Braun, Karlsruhe.

Steidel, Max: Oper und Drama. 5. Band der Sammlung „Wissen und Wirken", herausgegeben von A. Kistner und E. Ungerer. 1923. 62 S.

Die Ausführungen des Verfassers berühren wohl das schwierigste Problem der Operntheorie. Der Mangel an lebensfähigen Opern liegt zum größten Teil an dem Unvermögen der Dichter, den Komponisten einen Text zu liefern, der zugleich den dramatischen wie den musikalischen Bedürfnissen entspricht. Wir haben keine Kultur, nicht einmal Routine, im Anfertigen von Operntexten. Abgesehen von einigen schüchternen Versuchen haben sich hervorragende deutsche Dichter mit diesem Zweig der dramatischen Poesie wenig beschäftigt. Steidel unternimmt nach Wagner, Lobe, Zopf und Istel nochmals den Versuch, nach dieser Richtung hin Anstoß und Anregung zu geben. Von dem Gedanken ausgehend, daß „die Oper häufig von Theaterbesuchern unter denselben Gesichtspunkten betrachtet wird, wie das Wortdrama, daß insbesondere an den Operntext ähnliche Anforderungen gestellt werden, wie an dieses, setzt er mehr umständlich als eingehend den fundamentalen Unterschied zwischen diesen beiden Gattungen auseinander. Er verurteilt damit das von unsern Opernkomponisten häufig angewandte und von Bekker empfohlene Verfahren, Literaturdramen als Grundlage für das moderne Musikdrama zu machen. Der Operntext muß, da die Musik reiner Gefühlsausdruck ist, die zum dramatischen Konflikt führenden Triebkräfte bloßlegen und in den Vordergrund rücken. Das bedingt Stoff und Gestaltung. Steidel kommt zwar zu keinen neuen Gesichtspunkten und Forderungen, die nicht schon die oben angeführten Theoretiker dargelegt haben. Aber zur weiteren Verbreitung dieser „Forderungen an die Oper als Kunstwerk" mag das Bändchen doch beitragen; denn das aufgeklärte Publikum, das eine Oper in bestimmter Form anerkennt oder ablehnt, ist ein wichtiger Faktor für eine künstlerische Opernkultur. Die nächste Auflage könnte eine straffere Disposition und knappere Fassung vertragen. Die Forderungen würden dadurch ein diktatorischeres Gesicht bekommen und sicherlich bei der heutigen Unklarheit im Opernschaffen auch auf die heilsamer einwirken, die es in erster Linie angeht: Dichter, Komponisten und Kritiker.

Erich Reipschläger-Rostock.

Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, Kjøbenhavn.

Aarbog for Musik. Udgivet af Dansk Musikselskab-Musikologisk samfund. Under redaktion af William Behrend og Godtfred Skjerne. 1922—1923. 164 S. 8⁰. Mit Faksimilien und Bildbeigaben.

Der dänischen Musikgesellschaft zu ihrem Jahrbuch herzlichen Glückwunsch. Ein wertvoller Inhalt wird in einer vornehmen Form dargeboten. Die Beiträge eröffnet der Nestor der dänischen Musikwissenschaft Angul Hammerich mit einem im Besitz des Musikhistorischen Museums in Kopenhagen befindlichen deutschen Landsknechtliede, Ach Karle, großmechtiger Man, „im Denmercker oder im Schweizer thon", das August 1546 herauskam und hineinleuchtet in die Unruhen, die Kaiser Karls gewaltsames Vorgehen gegen die reformations freundlichen Fürsten schuf. Es folgt ein von G. Hetsch mitgeteilter interessanter Briefwechsel zwischen Peter Heise und seinem Textdichter

Henrik Hertz über seine erste musikdramatische Arbeit „Paschaens Datter", folgen eine lesenswerte Studie von Peder Grane über alterierte Akkorde, ein wertvoller Beitrag über die Dichtung zu Niels W. Gade's Chorwerk „Elverskud" von dem altbewährten Will. Behrend, eine bemerkenswerte Arbeit von Fritz Crome über Hugo Wolf als Gesangskomponist. Ein lieber alter Bekannter Fabrikant Claudius, ein tüchtiger Kenner der Instrumentenkunde, grüßt mit einem Artikel über schwedische Volksspielmänner., Viggo Holm geht auf die gesangspädagogische Bedeutung der Solmisation Guidos ein und mein begabter Schüler Torben Krogh bietet eine wertvolle Studie über die ersten Versuche des Opernschaffens in dänischer Sprache. Eine dankenswerte Übersicht über die in- und ausländischen musikhistorischen Erscheinungen der letzten Zeit schließt den Band ab. Ein bedeutsames Stück Arbeit ist geleistet worden. Mögen sich auch für die nächsten Jahre opferwillige Freunde der Musikforschung finden. J. W.

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hasse, Max. Der Dichtermusiker Peter Cornelius. Bd. I. 1922, 8°.

Die Freunde von Peter Cornelius werden dieses Buch mit Freuden aufnehmen. Es bringt ganz neues Material ans Tageslicht. Das konnte man ja auch von dem Verf. erwarten, der als einer der eifrigsten Corneliusforscher bekannt ist. Eingehend verfolgt er den Werdegang des Dichtermusikers von den Kinderjahren über die ohne Anerkennung gebliebene Schauspielerzeit bis zu den ersten Meisterjahren. Die musikalische Entwicklung des Meisters reißt er gut auf und fügt eine Menge interessanter Notenbeispiele als Beleg bei. Hervorgehoben wird das wenig bekannte kirchenmusikalische Schaffen des Komponisten, den er als einen der besten katholischen Kirchenmusiker der Zeit ansieht. Torben Krogh.

Verlag Göschen, Leipzig.

Grunsky, Karl. Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Vierte vermehrte und verbesserte Auflage.

Das Werkchen wendet sich an dilettantische Kreise und macht keinen Anspruch darauf, wissenschaftlich zu sein. Ob es seinen Zweck erfüllen wird muß fraglich erscheinen, da im Rahmen eines so kleinen Buches Nebensächliches zu stark betont ist. Ungenügend ist die Darstellung der russischen Musik, die heute einen so ungeheuren Einfluß ausübt. Auf dem Gebiete der nordischen Musik scheint Verfasser absolut nicht zu Hause zu sein, da er Komponisten vom Rufe eines Weyse, J. P. E. Hartmann, dessen viel unbedeutenderen Sohn er nennt, und eines Carl Nielsen nicht anführt, dafür aber Tonsetzer zweiten und dritten Grades erwähnt. Die Übersicht über die Musikwissenschaft steht auf dem gleichen Niveau. Torben Krogh.

Verlag H. Hässel, Leipzig.

Die Schweiz im deutschen Geistesleben. Eine Sammlung von Darstellungen und Texten, herausgegeben von Harry Mainc (Bern). Achtes Bändchen: Samuel Singer. Die Dichterschule von St. Gallen. Mit einem Beitrag von Peter Wagner: St. Gallen in der Musikgeschichte. 1922. 96 S. 8°.

Peter Wagner's Darstellung bringt nichts wesentlich Neues. Mit sicheren Strichen wird die musikalische Bedeutung St. Gallens im 9. bis 11. Jahrhundert unter Zugrundelegung von Schubiger's „Sängerschule" gezeichnet. Singer's „Dichterschule von St. Gallen", in der lebensvolle Charakteristiken von Notker dem Stammler, Ekkehard I, Notker dem Deutschen und Ekkehard IV gegeben werden, gewinnt auch für den Musiker Wert. J. W.

Conrad Wandrey, Hans Pfitzner. Seine geistige Persönlichkeit und das Ende der Romantik. 1922. 92 S. 8°.

Eine Apologie Pfitzner's. Sie bringt keine neuen Tatsachen und Gesichtspunkte, läßt auch mit Absicht die musikalisch-fachmännische Erörterung beiseite, da „Einsichtige und Ehrliche längst wissen: man kann Musik nicht eigentlich bereden und beschreiben, man kann sie nur spielen". (Vorbemerkung.) Pfitzner wird als letzter Romantiker gekennzeichnet und menschlich wie künstlerisch in seiner weltabgewandten Art charakterisiert. Dies geschieht in dem priesterlich-überspannten Stil, der eine Zeitlang das Reservat der professionellen „Wagneriten" war. Eine Probe für viele: „Aber es kann kein Zweifel bestehen, daß, je typisch bedeutsamer Werk und Meister aus der persönlichen Leistungssphäre in die symbolische Welt des Sachlich-Normativen hineinragen, Weltbild und Temperament auch den Glockenschlag der historischen Stunde künden". (S. 16.)

Der Verfasser glaubt, seinen Helden damit zu erhöhen, daß er alles andere, das aus der Gegenwart oder der jüngsten Vergangenheit stammt, in den Staub zieht, namentlich Richard Wagner, wobei er sich im Wesentlichen einiger Gedanken des späteren Nietzsche bedient, ohne sie als solche zu bezeichnen. Insbesondere hebt er, im Gegensatz zu Pfitzner's zurückhaltender Art, Wagner's schauspielerhaftes Wesen tadelnd hervor. Es ist vielleicht kein Fehler, wenn ein Künstler, der für das Theater schafft und

außerdem als Kapellmeister und Regisseur tätig ist, auch etwas vom Schauspieler unter den Ingredienzen seiner Persönlichkeit hat.

Ich glaube nicht, daß Wandrey's Schrift geeignet ist, das ernstliche Verständnis für Pfitzner's Kunst zu fördern, oder für sie überzeugte Freunde zu werben.

Rudolf Cahn-Speyer.

Lothar Joachim, Leipzig.

Nikisch von Arthur Dette 1922. 143 S. 8° mit einem Bildnis.

Eine liebevolle Lebensskizze, die, unterstützt von den Beobachtungen markanter Persönlichkeiten aus dem Umkreise des Künstlers, eine besondere Anschaulichkeit gewinnt. Die Einleitung „über das Dirigieren" ist etwas dürftig. J. W.

Fr. Kistner, Leipzig.

Fr. Kistner, 1823—1923. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Musik-Verlages von Richard Linnemann. 1923. VIII und 139 S. 8°. Mit 2 Bildnissen.

Die Firma Fr. Kistner hat in einem ihrer Besitzer, dem in Riemann'scher Schule tüchtig gebildeten Richard Linnemann ihren Historiographen gefunden. Gestützt auf das reiche Archivmaterial des Hauses gibt er eine lebendige Schilderung von dem ernsten Bestreben des Kistnerschen Verlages, der von den ersten Anfängen unter Heinrich Albert Probst an auf Pflege gehaltvoller Musik bedacht war und sofort die Großmeister der Tonkunst für sich zu gewinnen suchte. Durch Briefe werden die Fäden klargelegt, die sich zu Beethoven, Schubert, Spohr, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Wagner, Cornelius, Robert Franz und anderen hinüberspinnen. Selbst über die Grenze greift bald der Geschäftsbereich des Hauses. Mit Chopin, Gade, Smetana werden Beziehungen angeknüpft. Auf alle Gebiete erstreckt sich die musikalische Tätigkeit der Firma. In den „Folkungern" von Kretzschmer und „der Widerspenstigen Zähmung" von Götz werden der Opernliteratur zwei wertvolle Werke beschert. Ein bedeutendes Stück Musikgeschichte ist mit dem Hause Kistner verknüpft. Deutlich ersieht man, daß sich die Besitzer der hohen Aufgabe des Verlegers stets bewußt waren, dem Schunde zu wehren und das Bedeutsame zu stützen. Möge dem Verlage zum Heile der Kunst noch ein langes Leben beschieden sein.

J. W.

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig.

Die Musik. Begründet von Richard Strauß. München als Musikstadt von Ernst Bücken. Mit 36 Bildnissen, Orts- oder Szenen-Bildern und Handschriftennachbildungen. 1923. 130 S. 8°.

Eine auf sicherer historischer Basis ruhende anschauliche und allgemein fesselnde Darstellung des Musiklebens Münchens seit der Zeit Konrad Paumann's. Ein wichtiges Stück deutscher Musikgeschichte wird aufgerollt, alles Bedeutsame knapp und klar herausgearbeitet. Möchten ähnliche einsichtsvolle Charakteristiken auch für andere musikalisch wichtige Centren geboten werden. Ein geschickt ausgewähltes Bildmaterial verleiht dem Bande Schmuck und besonderen Wert. J. W.

E. Th. A. Hoffmann: Musikalische Werke, herausgegeben von Gustav Becking. Band 1: Vier Sonaten für Pianoforte. 60 S. 4°.

Es ist eine verdienstliche Tat von Verlag und Herausgeber, eine Gesamtausgabe der Werke des genialischen Romantikers in die Wege geleitet zu haben. Ob allerdings die Musik einen größeren Kreis gewinnen wird ist fraglich. Sicher steht sie seinen literarischen L. istungen an Bedeutung nach. Es fehlt an der Ursprünglichkeit der Begabung. Aber interessant sind die Werke ohne Frage. Mit Recht macht der Herausgeber auf den großen Einfluß Mozartscher und Bachischer Kunst aufmerksam, während das Vorbild Beethoven's etwas zurücktritt. Die Ausgabe ist mit Liebe vorbereitet. Im Adagio der ersten Sonate möchte man fast lieber 4/8-Takt konjizieren, um den Bau klarer heraustreten zu lassen. J. W.

B. G. Teubner, Leipzig, Berlin.

Istel, Edgar: Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zur Gegenwart. 1833–1923. Zweite Auflage 1923. Aus Natur und Geisteswelt. Band 495.

Das Schlußkapitel der zweiten Auflage — es behandelt die seit 1914 erschienenen Opern — hat Wilhelm Altmann geschrieben, weil Istel seit einigen Jahren in Spanien tätig ist. Für die gewissenhafte Berichterstattung und die sorgfältige Ergänzung des Literaturnachweises muß man dem Verfasser dankbar sein. Sein Urteil jedoch wird auf manchen Widerspruch stoßen. Istel betont die dramatische Natur der Oper und hat seine Leser dazu erzogen, die Oper als Einheit zu betrachten. Altmann versucht an

diesem richtigen Prinzip zu rütteln, wenn er die Musik zu „Die Frau ohne Schatten" und zu „Palestrina" lobt, die dramatische Beschaffenheit der Texte aber tadelt und beide Opern „Kunstwerke" nennt, „die ihresgleichen suchen". Erfüllt von der Kraft der Musik, die einen schlechten Text heben und einen guten verderben kann, legt Altmann in der Beurteilung den reinmusikalischen und den musiktechnischen Werten die höhere Bedeutung bei. Damit setzt er sich in Gegensatz zu allen denen, die das Heil der Oper nicht nur in einem echt musikdramatisch empfundenen und gestalteten Text und einer adäquaten wertvollen Musik erblicken, sondern die vor allem von dem Musikdramatiker die richtige Anwendung der Musik auf das Drama erwarten. Die schönste Melodik, die geistvollste Motivkombination kann in der Oper ein Unding sein, wenn durch sie notwendige dramatische Forderungen unerfüllt bleiben oder zunichte gemacht werden. Diesen Standpunkt einzunehmen, zwingen die aus der Operngeschichte gewonnenen Erkenntnisse. Istel hat denn auch im Vorwort unzweideutig erklärt, daß er nicht nur im einzelnen, sondern vor allem in der prinzipiellen Einstellung zur Opernkunst des letzten Jahrzehnts sich von Altmann sehr weit entfernt. Dieser Einspruch wird das Bedauern mildern, daß die gerade Linie von Istel's „moderner Oper" mit dem Schlußkapitel eine andere Richtung einschlägt. Erich Reipschläger-Rostock.

Tipografia de la Revista de Archivos, Madrid.

La Musica de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotograficas del texto y transcripcion moderna por Julian Ribera de las R. R. A. A. Española y de la Historia. 1922. 156 S. Text, 13 Bildtafeln und 345 S. Faksimilien, Übertragungen und Index 4°.

Wer sich ernstlich mit der älteren Musikgeschichte befaßte, konnte sich dem Eindrucke nicht verschließen, daß Spanien an der Musikentwicklung wesentlichen Anteil hat. Schon eine oberflächliche Beschäftigung mit Ramis, den Publikationen von Barbieri und Morphy ließ hier wertvolle Entwicklungen ahnen, deren Boden wir meist in Italien und Frankreich suchten. Die Vermutungen verdichteten sich, als durch Riaño's Katalog „Notes on early Spanish music die Aufmerksamkeit auf die Cantigas de Santa Maria von Alfonso el Sabio gelenkt und durch Aubry's Bearbeitung im „Iter hispanicum" noch höher gespannt wurde. Nunmehr liegt dieses wertvolle Dokument spanischer Musik in Neudruck vor. Der Kgl. spanischen Akademie, die bereits 1889 die Texte in 2 Bänden hatte edieren lassen, ist auch die Veröffentlichung des dritten, die Musik umfassenden Bandes zu danken. Sie fand in Julian Ribera, der seit langem mit der Metrik der maurisch-spanischen Poesie beschäftigt war, einen höchst interessierten Bearbeiter. Die Ausgabe ist mit aller Liebe erfolgt und eine Frucht eindringlichster Arbeit. Schon die wohlgelungene Faksimilierung der wichtigsten Cantigas-Quelle ist eine Tat, für die die Musikwissenschaft der Akademie wie dem Bearbeiter zu tiefem Danke verpflichtet ist.

Bei seinen metrischen Studien entdeckte Ribera in dem von Barbieri herausgegebenen Cancionero de Palacio starken arabischen Einschlag und wurde zu den Cantigas de Santa Maria weitergeführt, die er anfangs als eine vermeintliche kirchliche Quelle hatte beiseite liegen lassen. Auch hier wurde ihm sofort der maurische Einfluß offenbar. Die Cantigas liegen, abgesehen von einem unvollständigen Florentiner Manuskript, in drei Quellen vor, von denen die früher in der Kathedrale von Toledo bewahrte Handschrift der Nationalbibliothek zu Madrid 10069 die älteste ist und aus der Zeit von 1275 stammen soll, während die beiden andern der Escorial-Bibliothek, J. b. 2 und T. j. 1, in das Ende des 13. Jahrhunderts gehören. Kodex Madrid enthält den Grundstock der Gesänge, 100 an der Zahl. Escorial J. b. 2 ist die vollständigste Quelle und umfaßt 400 Lieder; Musikerbilder eröffnen die einzelnen Reihen. Escorial T. j. 1 bietet nur 193 Gesänge, ist aber im übrigen aufs kostbarste mit Miniaturen ausgestattet. Die Musik der Madrider Hs. liegt ganz faksimiliert vor, aus Escorial J. b. 2 werden wenigstens eine Reihe wertvoller Proben gegeben. Wichtiges Material zur Instrumentenkunde stellen die Bildwiedergaben der musizierenden Engel vom Triptichon des Klosters Piedra, der Musiker der Cantigas aus dem Kodex J. b. 2 und der beiden Bilder aus dem „Libro de los juegos de Alfonso el Sabio" nach einer Hs. des Escorial dar. Für die Aufführungspraxis bedeutsam ist der Abdruck einer Miniatur aus Kodex T. j. 1, die vermuten läßt, daß die Cantigas als Tanzlieder zu Instrumentalbegleitung aufzufassen sind.

In der einleitenden Studie betont Ribera, daß in den Cantigas ein reicher Schatz spanisch-maurischer Musik vorliege. Die Sammlung zeige die musikalische Eigenart von Andalusien, Arragonien und Galizien. Aus ihr könne besser als aus irgendeiner andern Quelle Wesen und Art des Troubadourgesanges erkannt werden. Die vorbildliche arabische Musik, deren Wurzeln in der persischen und byzantinischen Musik lägen, bilde die Brücke zwischen der antiken und der neuen Musik. Ganz Europa sei dem maurischen Andalusien zu Dank verpflichtet. Nachdem er sich mit den älteren Bearbeitern der arabischen Musik auseinandergesetzt, sucht er diese in ihren Grundzügen festzulegen.

Wenn er auch der Land'schen Anschauung der Diatonik der arabischen Musik beitritt, so nimmt er doch auch unabhängig von Harmonik eine Chromatik als ihr eigen an. Es sei eine einstimmige Kunst, die von Instrumenten begleitet werde und das Ornament liebe. Er verweist auf „El libro de las Canciones del Hispahani als wichtige Quelle für die Erkenntnis der arabischen Musik hin. Diese hätte bis zum Tode Mahomets darniedergelegen, da es nicht vornehm war, Musiker zu sein, wohl aber als Dichter Geltung zu haben. Einen Aufschwung verdankte die Kunst den drei Freigelassenen Tueis, Adalal und Hit. Wichtiger für die Weiterentwicklung wurde der Lautenist Naxet, sein Schüler Saib Yater, Abensoraich, Mabet und die beiden vortrefflichen Sänger Izatolmila und Chamila. Ganz besonderen Anklang beim Volke sollen die Lieder Abensoraich's gefunden haben. Die Glanzzeit der arabischen Musik fiel in die Herrschaft Harun al Raschid's. Berühmtester Sänger in Bagdad war damals Oraib (geb. 797), dessen Gesänge auf Befehl des Kalifen Almotamid gesammelt wurden. Bald setzte dann der Verfall ein.

Im Traktate des Ijuán Asafa lernen wir Rhythmen kennen, die damals Wort und Ton beherrschten und sowohl in langsamem, wie auch in schnellem Tempo Geltung hatten:

1. El hezech: [notes] 3. El taquil primero: [notes]

2. El rámel: [notes] 4. El taquil segundo: [notes]

Auch Masudi spricht von ihnen als Tanzrhythmen. Die Verwandtschaft mit den modi der Ars antiqua fällt sofort auf. Ein reiches Instrumentarium vermittelt uns Mafátih, Masudi und Ijuán Asafa.

Diese orientalische Musik wurde nun nach Spanien getragen und fand im Palast der Omeyaden zu Cordoba eine besondere Heimstätte. Hier auf der iberischen Halbinsel machte vornehmlich die Kunst von Ziriab Schule, den die Dichter bis in die letzte Zeit Granadas feierten. Seine Gesänge sammelte Aslam ben Abdelaziz. Auch Sevilla wurde bald ein Zentrum der Musikübung. Infolge des Aufschwungs der Musik blühte der Instrumentenbau in Andalusien. Seit dem 12. Jahrhundert wurde ihm in musikalischen Dingen Tunis tributpflichtig. Als Setzer tunisischer Liedtexte wurde Omeya ben Abdelazis ben abi Salt genannt. Anfang des 13. Jahrhunderts versichert Abensaid, daß man zu seiner Zeit in Tunis diese Lieder sang und sich ihres spanischen Ursprungs bewußt war. Und auch im 14. Jahrhundert betont Abenjaldún, daß ganz Nordafrika unter dem Einflusse der spanischen Musik stände. Die Chronisten melden, daß, als Alfons VII. nach dem Siege bei Aurelia in Toledo einzog, ihn sarazenische Große mit aller Art Musik empfingen und daß bei dem Einzug Alfons XI. in Sevilla maurische Musiker spielten. Ebenso sind unter Alfons von Aragon (1329), unter Pedro IV. (1337) und Juan II. (1389) maurische Musiker nachweisbar. Konzile wie das von Valladolid (1322) beschäftigen sich mit maurischer Musik. Besonders in Granada hielten die Mauren an der muselmanischen Tradition fest. Wie der Archipreste de Hita in seinem „Libro de Buen Amor" glaubhaft macht, verbindet sich die arabische Poesie vornehmlich mit gezupften Tönen. Deutlich erkennen wir bei ihm, daß die volkstümliche maurische Metrik auch für die Christen verpflichtend wurde; bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts blieb sie im Gebrauche nachweisbar. Dem Archipreste de Hita verdanken wir auch einen Überblick über das Instrumentarium der damaligen Zeit.

Ein wertvolles Dokument für den arabischen Einfluß besitzen wir im Cancionero de Palacio. Hierin erkennt Ribera die alte arabische Form des zezel, hier legen Melodik, Rhythmik, Tonalität für die Verwandtschaft mit der arabischen Musik Zeugnis ab. Eins der wichtigsten Glieder in der Beweiskette bilden aber die Cantigas de Santa Maria. Die Niederschrift ihrer Melodien ist eine eigenartige, verwandt jener der Troubadourlieder. Dies veranlaßt Ribera, zu den herrschenden rhythmischen Theorien von Beck, Aubry und Hugo Riemann Stellung zu nehmen und die Übertragungsversuche von Cantigas, wie sie von Pedrell, Aubry und Padre Villalba in Zusammenarbeit mit Collet vorliegen, zu beleuchten. Er hält sie alle nicht für zureichend und stellt ihnen eine eigene Lösung gegenüber, bei der er sich von der orientalischen Rhythmik leiten läßt. Nach seiner Meinung haben die Niederschriften der Melodien keine mensurale, sondern nur rhythmische Bedeutung. Er macht die Verwendung der Formen longa und brevis, beziehungsweise brevis und semibrevis von ihrer Stellung auf gutem oder schlechtem Taktteil abhängig, verfährt aber nicht konsequent.

Für die gestrichenen breves im Kodex Madrid eruiert er durch Vergleich die Werte:



Unter den vorkommenden Rhythmen, die alle auf arabische zurückführbar sind, spielt der taquil segundo eine besondere Rolle. Ihn weist auch Ribera im Cancionero de Palacio nach und erwähnt, daß ihn schon Francesco Salinas als in der spanischen Musik wirkenden arabischen Rhythmus besonders aufführt. Auch der taquil primero ist häufig und ebenso ein nicht ganz zweifelloser Rhythmus, der majuri, dessen Form gewesen zu sein scheint.

Verfasser geht dann auf den Harmoniebegriff über. Sein Abriß der Mehrstimmigkeitsentwicklung an Hand von Fétis ist schwach und veraltet. Er zweifelt an der Richtigkeit der Anschauung, daß die Alten die Harmonie nicht gekannt hätten und nimmt sie durch Rückschlüsse vom Cancionero de Palacio wie aus melodischen Gründen für die Cantigas an. Als Tonarten stellt er Dur, Moll und Durmoll fest; Moll überwiege und sei harmonisch reicher. Ihm erscheinen alle Melodien mehr oder minder instrumentaler Herkunft; die Texte seien mit vorhandenen Melodien verbunden worden. An Hand der Struktur der Weisen unterscheidet er solche für Laute und ähnliche Zupfinstrumente, andere für Flöte und ähnliche Blasinstrumente. Einzelne Melodien bezeichnet er mit Recht als so vollkommen, daß sie auf eine hohe künstlerische Kultur des Volkes schließen lassen. Die Frage nach dem Verfasser der Melodien läßt ihn im Kreise von Alfonso al Sabio Umschau halten. Nachweisbar sind Verbindungen mit dem als Theoretiker anerkannten Abubequer el de Ricote aus Murcia. Vermutungsweise spricht er aus, daß die Miniaturen von J. b. 2, welche in einzelnen Fällen zeitgenössische Musiker im Bilde festhalten zu wollen scheinen, auch einen Mauren darstellen unter dem sich der gesuchte Komponist verbergen könnte.

Gehen wir nun an eine Prüfung der Übertragungen, so müssen wir bei aller Anerkennung des verwendeten Scharfsinns und der liebevollen Versenkung in den Gegenstand das Prinzip Ribera's ablehnen. Eine strikte Befolgung der aufgestellten eigenen rhythmischen Gesetze ist nicht zu erkennen, ließe sich aber schließlich mit der Annahme von Fehlern rechtfertigen. Was aber im Übrigen herauskommt, ist schlechter Periodenbau, wo mit leichter Mühe viertaktige Perioden zu erreichen gewesen wären, und ein unglückseliges Verhältnis zwischen Musik und Text, der, wohl aus dem Gesichtspunkt der instrumentalen Herkunft der Melodien heraus, in der Übertragung weggelassen ist. Man braucht nur einmal das Lied „Alegria alegria Façamos ia toda uia" nachzuprüfen, um von der Unnatur der Ribera'schen Lösung überzeugt zu sein, mag auch das gewonnene Produkt an und für sich noch so getreues spanisches Gepräge haben. Ich denke dabei an Nr. 69, wo der Verfasser nur so lange das Schriftbild für sich verpflichtend hält, als es ihm in seinen Melodiecharakter hineinpaßt. Ganz unverständlich bleibt es, wie Ribera an so klaren Schriftbildern wie denen der Nummern 133 und 135 z. B. vorübergehen konnte. Seine Harmonisationen sind moderne Fantasien. Ich verweise nur wieder auf Nr. 301a = 69a. Aber der Verfasser will wohl auch gar nicht behaupten, daß diese im übrigen höchst geschickt gemachten modernen Bearbeitungen Abbilder der alten Aufführungspraxis seien. Die Publikation als solche behält trotz der Ausstellungen ihren Wert und hat unsere Erkenntnis wesentlich gefördert. J. W.

C. H. Beck, München.

Mozart. Sein Leben und seine Werke. Von Ludwig Schiedermair. Mit Titelbild in Lichtdruck, 22 Einschalttafeln und 70 Notenbeispielen im Text. 1922. XVIII u. 495 S. 8°.

Verfasser ist auf dem Gebiete der Mozartforschung kein Neuling. Seine Brief- und Bildnisausgabe wie sein Faksimilewerk der Handschrift Mozarts haben ihn seit Jahren in der Mozartforschung fest verankert. Sein Mozartbuch erbringt von neuem den Beweis für das innige Verwachsensein mit dem Stoff. Ein lebenswahres Charakterbild springt heraus, das in seiner lebendigen, häufig sich novellistisch zuspitzenden Darstellungsweise Resonanz in weitesten Kreisen finden dürfte. Hübsche Bildnisse schmücken den Band. J. W.

Verlag Kösel & Pustet, Regensburg.

Sigl, Max. Die Kirchenmusik in ihren Grundfragen. Grundsätzliche Gedanken zur kirchenmusikalischen Aesthetik und Kritik. 1922. 8°.

Dieses Buch bringt nicht die Erfüllung der Aufgabe, die der Verfasser sich gestellt hat. Dazu mangelt es dem Verfasser zu sehr an musikgeschichtlichen und ästhetischen Vorkenntnissen. Der Abschnitt über die Kirchenmusik und ihre Geschichte ist völlig unbrauchbar. Die von dem Verfasser ausgesprochenen Urteile basieren in der Hauptsache auf dem Gefühl. Die Begründung pflegt zu fehlen. Da Verfasser die Materie nicht bewältigt, vermischen sich Gebiete, die von einander zu trennen sind. Schon in der Einleitung unterläßt Verfasser es, greg. Choral und Kirchenmusik von einander abzugrenzen. Der Choral ist nicht „die Kirchenmusik", wie Verf. S. 10 sagt, sondern der spezifisch liturgische Gesang der kat. Kirche. Hiervon ist die Figuralmusik zu trennen, die als die

eigentliche Kirchenmusik angesprochen werden müßte; denn Verf. handelt ja in seinem Buche nicht vom greg. Choral, was er ja tun müßte, wenn der Choral „die Kirchenmusik“ wäre, sondern von der Figuralmusik. Er will den heutigen Komponisten zeigen, wie die Kirchenmusik beschaffen sein muß, will dartun, daß als Kirchenmusik nur eine Kunst im Stile Palestrina's (die er der „mittelalterlichen Polyphonie“! zurechnet und S. 16 auch noch mit der Gotik! vergleicht!) wirklichen Wert hat. Das Verf. immerfort von der Musik R. Wagner's als der „modernen“ spricht, sei nur nebenbei erwähnt. Verf. ist an den Problemen: was ist Kirchenmusik, was weltliche Musik? Was ist Kirchenmusik heute, was war sie in der Zeit der Niederländer und Palestrina's? usw. einfach vorbeigegangen. Hätte er sich diese Fragen vorgelegt, und hätte er sie beantworten können, dann hätte sein Buch ein anderes Aussehen bekommen. W. Lott.

J. G. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart und Berlin.

Geschichte der deutschen Musik in zwei Bänden von Hans Joachim Moser. Zweiter Band, erster Halbband: Geschichte der deutschen Musik von Beginn des dreißigjährigen Krieges bis zum Tode Joseph Haydns. 1922. XVI u. 470 S. 8°.

Der vorliegende zweite Band ist ohne Frage ausgeglichener wie der erste. Die Gruppierung des Stoffes ist glücklich zu nennen. Es ist verblüffend, wie der Verf. auf relativ beschränktem Raume ein so überaus reiches Material zu meistern vermag und sogar noch Platz findet, zu aktuellen Fragen Stellung zu nehmen. Keine wichtige Studie der Neuzeit ist ihm entgangen, selbst alle Neuausgaben werden sorgfältigst registriert. Daß bei dieser peinlichen Berücksichtigung der Literatur der Strom der Darstellung nicht versandet, ist seiner besonderen Beherrschung des Wortes zuzuschreiben. Ein paarmal spielt ihm die Sprache allerdings doch einen Streich, wenn er z. B. von Cousser S. 178 sagt, er schreibe noch etwas schwerfälliger als sein vermutlicher Schüler ... R. Keiser oder wenn er S. 185 von letzterem behauptet, daß sich seine Schaffenskraft fast nie ganz unbedeutend gebe. Dann und wann regt sich zugunsten lichtvollerer Darstellung der Wunsch nach Auslese des Stoffes. Betont werden muß aber, daß sich überall eine verständnisvolle Durchdringung der behandelten Materie erkennen läßt, die sich häufig nur in ganz kurzen charakterisierenden Beiwörtern äußern kann. Der Druck ist nicht gerade berückend, die Drucklegung des Verf aber sorgfältig. Daran ändern nichts ein paar Unstimmigkeiten. Nicolai's „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ stammt doch wohl erst aus dem Jahre 1597. Unter den Meistern der Parthenia ist John Bull vergessen. Zum Schütz'schen Weihnachtsoratorium wäre noch zu bemerken, daß Max Schneider das vollständige Stimmenmaterial in der Bibliothek der Berliner Singakademie gefunden hat. Den Schreibungen Dilherr und a cappella ist doch wohl der Vorzug zu geben und ebenso der Titelfassung Rappresentazione di anima et di corpo des E. de 'Cavalieri'schen Werkes. Das sind aber nur Kleinigkeiten. Der Band als Ganzes bedeutet eine wertvolle wissenschaftliche Leistung, für die dem Verfasser Dank gebührt. J. W.

J. A. Lindblads Förlag, Uppsala.

Johann Sebastian Bach av Gunnar Norlén. 172 S. 8°. Mit vielen Abbildungen.

Das Büchlein, mit großer Liebe für ein weiteres Publikum abgefaßt und mit interessantem Bildmaterial ausgestattet, wird seine Wirkung nicht verfehlen. Der Verf. beherrscht die Literatur und hebt geschickt das Wesentliche heraus. J. W.

Alexander Dunker, Weimar.

Unter der Linde. Tanzspiele und Volksweisen, gespielt und gesungen von der „Neuen Schar“ in Thüringen.

Ein wertvoller Beitrag zur Jugendbewegung. Das von Käthe Teske reizend illustrierte Bändchen umfaßt einen erlesenen Strauß von Volksliedern und Tanzspielen, deren eine ganze Reihe auf Schweden, das Land der Volkstänze, zurückgeht. Eine schlichte akkordische Lautenbegleitung gibt die nötige musikalische Stütze. J. W.

Universal-Edition, Wien-Leipzig.

A. Prosniz, Grundriß der allgemeinen Musiklehre für Musiker und Musik-Lehranstalten. 1. Heft, 9. Aufl. 2. Heft, 6. Aufl. 1922. 8°.

Das kleine Werk wurde 1874 am Wiener Konservatorium eingeführt als Hilfsbuch zur Stütze des praktischen Unterrichts. Eine etwas trockene Zusammenstellung des gesamten Lernstoffes der Elementartheorie, die unbedingt der Ergänzung durch die lebendig-anschauliche Unterweisung bedarf und auch hiermit rechnet. Man sollte aber nicht soweit gehen, aus Pietät gegen einen verdienten Musikpädagogen längst Veraltetes stehen zu lassen. Bei der nächsten Auflage müßte besonders in den Abschnitten über Akustik, Tonsysteme und Instrumentenkunde Manches geändert werden; die Kapitel über Melodie, Harmonie und Verzierungswesen bedürfen der Ergänzung.

Elisabeth Noack.

Heinrich Schenker: Neue musikalische Theorien und Phantasien. I. Band: Harmonielehre.

Die Übernahme dieses Buches, welches auf seinem Titelblatt an der Stelle des Verfassernamens den Hinweis „Von einem Künstler" trägt, durch einen neuen Verlag veranlaßt, noch einmal zu ihm Stellung zu nehmen. Eine Harmonielehre von 450 Seiten mit Notenbeispielen in größtem Umfange und einigen sehr verheißungsvollen Ankündigungen wie Biologie der Töne, Klänge und Formen spannen die Erwartung. Was aber als „Versuch einer wirklichen und praktikabeln Brücke von der Komposition zur Theorie" in größter Weitläuftigkeit gegeben wird, ist eine Harmonielehre ältesten und glücklicherweise überwundenen Systems. Selbstverständlichkeiten werden mit größter Wichtigkeit vorgetragen, etwa das Formprinzip der Wiederholung in der Musik durch nicht weniger als zwölf ausführliche Notenbeispiele (darunter ein Trio und zwei Quartette in Partitur!) belegt. Schwerwiegender als die Behandlung des Stoffes ist der Standpunkt, welcher ihr zu Grunde liegt. Hier genügt es festzustellen, daß die Harmonik gegen alle melodischen Vorgänge hermetisch abgesperrt, daß der Funktionsbegriff durch die Stufe ersetzt und jede kompliziertere Erscheinung (oft auf die gewaltsamste Weise) auf die Quintverwandtschaft zurückgebogen wird. Ein solches Buch in einer Zeit herauszustellen, welcher Werke wie Kurth's „Romantische Harmonik" ein Erkenntnisniveau gegeben haben, erscheint wenig glücklich. Dr. Hans Mersmann.

Wiener Literarische Anstalt, Wien — Leipzig.

Theater und Kultur, herausgegeben von Max Pirker. Band 6: Egon Wellesz, Der Beginn des musikalischen Barock und die Anfänge der Oper in Wien. 1922. 82 S. 8°.

Die erste, bereits früher in der „Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft" veröffentlichte Studie hat methodologische Bedeutung. In festen Strichen zeichnet W. die Entwicklung des musikalischen Barock, dessen erste Periode fast das ganze 16. Jahrhundert erfüllt und bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts anhält. Die zweite gibt ein lebendiges Bild von dem Operngetriebe auf Wiener Boden von den Balletteinlagen der Hoffeste seit etwa 1631 bis hin zum „Eroe Cinese" von Gluck-Metastasio aus dem Jahre 1751. J. W.

Julius Zwißlers Verlag, Wolfenbüttel.

Fritz Jöde, Altdeutsches Liederbuch zu zwei Stimmen. 2 Hefte, 41 u. 59 S. quer. 8°.

Die alten Kantoren des 16. und 17. Jahrhunderts wußten genau, weswegen sie ihren Lehrbüchern für den Gesangunterricht Kanonsammlungen anschlossen. War diese Technik doch ein bequemes Hilfsmittel der Erziehung zum polyphonen Gesange. Auch Jöde giebt seinen im polyphonen Stile abgefaßten Sätzen eine ähnliche Richtung auf Bach hin. Geschickt weiß er den Melodien kanonische Verbindungsmöglichkeiten abzulauschen. Geistliche und weltliche Weisen aus der Glanzzeit des alten Liedgesanges werden herangezogen. Das Werk kann in Schule und Haus treffliche Dienste leisten, zumal im alten Sinne die verschiedensten Aufführungsmöglichkeiten in Betracht gezogen sind. J. W.

Amalthea-Verlag, Zürich — Leipzig — Wien.

Alfred Schnerich, Joseph Haydn und seine Sendung. Amalthea-Bücherei. 28. Band. 266 S. 8° mit 58 Illustrationen.

Schnerich ist einer der besten Kenner des Lebens Haydn's. Der Aufbau seiner Arbeit ist etwas kraus. Eine mit Anekdoten gespickte Darstellung des äußeren Lebens wird geboten, in chronologischer Folge ziehen alle selbst unwichtigen Ereignisse an uns vorüber. Nicht immer geht es ohne historische Querstände ab, so, wenn er den jungen Haydn sich an den Schriften Kirnberger's bilden läßt, die doch erst seit 1770 erschienen. Die Sprache ist in ihrer chronistischen Kürze ungepflegt, ja manchmal dunkel, wenn Vf. z. B. betont, daß Haydn „zwischen 1750 und 1755 sein erstes Streichquartett schrieb, das solchen Beifall fand, daß er es auf 18 ergänzte". Der Anschauung dienen eine reiche Zahl von Bildern, die leider nicht gut wiedergegeben sind. Auf das Werkverzeichnis am Schluß, dem das von Haydn's Faktotum Elßler geschriebene und vom Meister selbst verbesserte thematische Verzeichnis von 1805 zu Grunde liegt, sei besonders hingewiesen. J. W.

Ausgegeben im Juli 1923.

Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich: Professor Dr. Johannes Wolf, Berlin-Friedenau, Beckerstraße 2, an den alle Sendungen zu richten sind.

Für die Rücksendung von Manuskripten ist Porto beizufügen.

Die Quellen der Motetten ältesten Stils

Von

Friedrich Ludwig, Göttingen

(Schluß)

Eine Gruppe für sich bilden die vereinzelt überlieferten Motetten in englischen Quellen, die teils dem französischen Hauptrepertoire angehören, sei es unverändert wie in Worc B, Lond. Vesp. und Oxf. Douce 139, sei es nur textlich neu wie in Lond. Harl. 5958 Nr. 22, sei es auch musikalisch verändert wie in Lond. Harl. 978 und Worc E, teils dem englischen Repertoire allein eigentümlich sind, wobei freilich nicht überall sicher zu entscheiden ist, ob in ihnen Werke des 13. oder erst des 14. Jahrhunderts vorliegen (ich nenne die Handschriften Worc C, D, E, F [und weitere?], Lond. Cott. Frgm., Harl. 5958 Nr. 22 und 32/65, Add. 25031, Add. 24198 und Sloane 1210, Oxf. E Mus. 7 und Magd. Coll. 100 und Bridport)[1]), da anders als in den neuen französischen Motettensammlungen des 14. Jahrhunderts, die von dem Motettencyklus G. de Machaut's an nie mehr Werke des alten Stils überliefern, in England zunächst in der Überlieferung diese scharfe Trennung zwischen Werken beider Epochen noch nicht eintritt.

Wie schon Rep. 1, 1. 269 bemerkt, ist leider aus dem 12., 13. und 14. Jahrhundert bisher keine einzige vollständig erhaltene Handschrift mehrstimmiger Musik aus englischer Provenienz bekannt geworden; nur Fragmente geben uns von diesem Zweig der englischen Musikübung und des englischen Musikschaffens Kunde. Daß die Zahl dieser Fragmente, von der die bisherigen, äußerlich z. T. sehr prunkvollen englischen Publikationen keineswegs ein erschöpfendes Bild geben, nicht ganz so gering und ihr Inhalt nicht ganz so dürftig ist, wie ich noch l. c. S. 269 annehmen mußte, ist bereits oben S. 191 f. angedeutet. Aber bescheiden bleibt die Zahl immer noch und viele sind darunter, von denen nur gar zu winzige Reste erhalten sind oder die infolge des schlechten Zustandes der Erhaltung kaum lesbar erscheinen.

Äußere Eigentümlichkeiten der englischen Überlieferung bestehen sowohl in der Notenschrift, die sehr häufig neben anderen Eigenheiten statt der quadratischen breves rhombische, wie semibreves aussehende Formen verwendet (von

[1]) Diese Handschrift im Archiv einer Gilde in Bridport ist mir nur aus der Erwähnung bei H. Davey, Hist. of Engl. Music [1895] S. 31 bekannt, in der außer der allgemeinen Angabe, sie enthalte „some music for 2 voices" nur ein „Tenor de A toute hure" genannt ist, also ein Tenor zu einer A toute hure beginnenden Oberstimme, nicht, wie Davey übersetzt, ein „Tenor always on A".

mir l. c. S. 259 kurz als „englische Mensural-Notation" bezeichnet[1]); so in Lo B und Lo Ha aus dem 13. und in Worc A, B, E, F [und weiteren?], Lond. Vesp., Cott. Frgm. und Harl. 5958 Nr. 22 und 32/65, Oxf. Douce 139 und Magd. Coll. 100 aus dem 14. Jahrhundert; ferner in Lond. Guildhall ohne mensurale Bedeutung), wie in der mangelhaften Bezeichnung des Tenors oder „Pes", wie er hier öfter genannt wird (vgl. unten). Außer aus der Notenschrift geht für die meisten Fragmente die englische Provenienz auch aus direkten Nachweisen darüber, aus der Bestimmung einzelner Stücke für speziell englische Heilige oder aus dem anglonormännischen Dialekt der französischen Texte sicher hervor.

Ich beschränke mich hier auf die Nennung der Motetten, die zum Repertoire des 13. Jahrhunderts in nachweisbaren Beziehungen stehen.

Die in das Alleluia Nativitas in Worc B (Fragment XVIII) eingefügte Ex semine-Motette, musikalisch eine Perotinische Clausula, ist schon oben S. 192 erwähnt.

Die zum Codex Worc D gehörigen Fragmente (X, XI und F 34) schließt auf Fragment XI eine Motettenoberstimme O decus predicancium mit unbezeichnetem Tenor, als dessen Bezeichnung Agmina zu ergänzen ist.

Worc E (Fragment XX) bietet eine offenbar nur fragmentarisch überlieferte neue erweiterte musikalische Form der Doppelmotette Mo 4, 68, von der nur der Motetus Sed fulsit virginitas und eine hier neue Stimme mit der Bezeichnung „Primus Tenor", die den Eindruck eines neu hinzukomponierten Contratenors erweckt, neben dem dann der alte Tenor die Rolle eines „Secundus Tenor" gespielt haben müßte, erhalten ist[2]). Ihr folgt eine vielleicht auch dem 13. Jahrhundert entstammende Motettenstimme Crucifixum dominum mit unbezeichnetem Tenor.

---

[1]) Ähnlich abweichend von der normalen Schreibung ist die katalanische Mensural-Notation des 14./15. Jahrhunderts im „Roten Buch" (Llibre vermell) von Montserrat (Codex Nr. 1; vgl. A. M. Albareda, Anal. Montserr. 1, 1918, 3 ff., G. M. Suñol, ib. S. 100—192 und O. Ursprung, Zs. f. M. W. 4, 1921/22, 136 ff., besonders S. 151), in der die in einstimmigen Melodien öfter vorkommenden Folgen von brevis und minima wohl als ♪ ♩, wie Ursprung sie auffaßt, gemeint sind, nicht als ♩˙ ♪, wie Suñol sie überträgt. Daneben findet sich hier freilich die weitere Anomalie, 3 offenbar als gleiche semibreves zu singende Teile des tempus perfectum als semibrevis und 2 minimae zu schreiben, wozu wiederum die imperfekt aussehende Schreibung des 3. Modus in einigen deutschen Handschriften eine Analogie bildet; vgl. oben S. 204 und unten S. 306. Bedeutet in der Auffassung dieser Rhythmen als dreizeitig und in manch anderer Hinsicht Ursprung's Übertragung gegenüber der Suñol's eine Verbesserung, so ist Suñol's Übertragung andererseits besser z. B. für die Taktteilung in Ave Maria, für die Textunterlage in T. 21—23 und 34—38 des 2stimmigen doppeltextigen Inperayritz und Verges (nicht als Motette zu bezeichnen, da es nicht auf einem Tenor aufgebaut ist) und für den Mittelteil des 3stimmigen Virelais Mariam matrem T. 15 ff. (die Angabe Ursprung's S. 159 A. 1 ist nicht zutreffend; „Vel sic" bei der „caça" Splendens bezieht Ursprung S. 153 irrig auf die Stimmenzahl, während der Codex damit [ebenso wie bei Laudemus] nur die Wiederholung der Musik zum Text Tundentes einleitet). Vgl. auch oben S. 191.

[2]) Das Vorkommen gerade dieses vieles Auffällige bietenden Werkes in Worc E scheint mir um so beachtenswerter, als diese Doppelmotette anscheinend auch dem verlorenen Repertoire von Lo Ha angehörte (Lo Ha 5, 2; vgl. Rep. 1, 1, 275). Ich zweifele jetzt nicht mehr an der Identität von Lo Ha 5, 2 mit Mo 4, 68, da der eigentümliche Textbau — der Motetustext ist hier eine Fortsetzung des Triplumtextes — es nahe legte, beim Citieren des Anfangs den Triplum-, nicht den Motetusanfang zu nennen und Mo 4, 68 in einer zweiten englischen Quelle erscheint. Vielleicht deutet diese doppelte Nachweisbarkeit dieses Werkes im englischen Repertoire in Verbindung mit den ungewöhnlichen Erscheinungen, die sowohl der Textbau wie der musikalische Bau zeigen, auf englische Entstehung des Werkes.

Worc F (Fragment XIIIa und b) überliefert unter Motetten des 14. Jahrhunderts 2 hier zu nennende Werke: Nr. 4 die 4stimmige Tripelmotette Pro beati Pauli gloria, O pastor patris und O preclara patrie mit dem „Pes de Pro beati Pauli et de O pastor patris et de O preclara patrie" bezeichneten Tenor, den ich als den im Notre Dame-Repertoire viel benutzten Tenor Pro patribus aus dem Peter-Pauls-Graduale Constitues erkannte; der Tenor ist nach alter Art im 1. Ordo des 5. Modus (3 longae und Pause) rhythmisiert; die 3 Oberstimmen, deren Texte vollständig im Cat. l. c. S. 162 gedruckt sind und die alle 3 „patribus" enden, verlaufen rhythmisch im 1. Modus; so stellt das doch wohl ebenso wie die umstehenden Werke (vgl. auch den Abdruck des Triplum Puellare und des Pes von Nr. 2 und des Sanctus-Tenor von Nr. 3 im Cat. 160 ff.) erst dem 14. Jahrhundert angehörige, als eine der sehr spärlichen lateinischen Tripelmotetten[1]) besonderes Interesse erweckende Werk wohl ein Beispiel bewußt altertümlichen Stils einer späteren Epoche dar. — Das gleiche gilt vielleicht von Nr. 5, der folgenden Erzengel-Doppelmotette Te domine laudat und Te dominum clamat (Textdruck Cat. 162) mit einem Pes super de Te domine et de Te dominum bezeichneten Tenor, deren Motetus ebenfalls mit einem Anfang des verlorenen Repertoires von Lo Ha (7, 45; Rep. 1, 1, 276) übereinstimmt, falls der Pes, von dem ich leider nur den Anfang kenne, der alte Tenor Et florebit ist, an dessen Melodie dieser Anfang (trotz der Varianten) vielleicht denken läßt. — Über Nr. 7 O debilis vgl. H. V. Hughes, Early Engl. Harm. 2, 64. — Nr. 9, eine 2stimmige Motette Dulcis Jesu, ist mit der S. 220 genannten nicht identisch.

In dem aus ein- und mehrstimmigen Kompositionen zu lateinischen, einem französischen und einem englischen Text, Instrumentalstücken und Übungsbeispielen sich zusammensetzenden Musikfaszikel von London Br. M. Harl. 978 (f. 2—15; **Lo Ha**; Cat. 1, 488; A. Hughes-Hughes, Cat. of Ms. Music in the Br. M., 3 Bände, 1906—9, passim[2]); f. 2—4', 8'—10 und 11' sind Early Engl. Harm. 1, Tf. 12—22 ediert; vgl. auch Rep. 1, 1, 269), der f. 11' den Sumer-Canon überliefert[3]), findet sich f. 9' in Quadrat-Notation Ave gloriosa mater

[1]) 4 stimmige Kompositionen sind im 13. und frühen 14. Jahrhundert überhaupt selten; vgl. Rep. 1, 1, 37 usw. über 4stimmige Organa, ib. 61 über 4 stimmige Conductus und Sammelb. 5, 197 f. und Rep. 1, 1, 201 [und 1, 2, 389 ff.] über 4 stimmige französische Tripelmotetten. Von lateinischen 4 stimmigen Tripelmotetten sind mir aus dem französischen Repertoire dieser Zeit nur die auf das 4 stimmige Mors-Melisma zurückgehende Mors-Motette Mo 2, 35 (vgl. Rep. 1, 1, 37 und 113) und eine Motette aus dem Roman de Fauvel (her. auch von J. Wolf, Gesch. der M.-N., 1904, Bd. 2 und 3 Nr. 7) bekannt; im englischen bildet z. B. die 4 stimmige Marien-Tripelmotette mit dem Introitus Sancta parens als Tenor in Oxf. Magd. Coll. 100 p. 3 ein Gegenstück.

[2]) Leider ist hier wie überall bei den verschiedene Kompositionsgattungen vereinigenden Handschriften der Inhalt nach einem Gattungsschema, dem die mittelalterlichen Quellen sich weniger gut anpassen, auf verschiedene Stellen verteilt, bei Lo Ha auf nicht weniger als 8 Stellen.

[3]) Kompositionen englischer Texte dieser Epoche sind sehr spärlich erhalten. Außer Sumer is icumen in sind mir nur bekannt: aus Early Engl. Harm. 1, 1897 und 2, 1913: 2 st. Foweles in the frith in Oxf. Douce 139 f. 5 (Tf. 7; auch bei Stainer Tf. 6), 1 st. Worldes blis in Oxf. Rawl. G 18 f. 105' und 106 (Tf. 23; auch bei Stainer Tf. 4) und Lond. Ar. 248 f. 154 (Tf. 34; Text auch in Oxf. Digby 86) und 1 st. Gabriel fram evene (englischer Text zu Angelus ad virginem; vgl. Rep. 1, 1, 339) und The milde Lomb und 2 st. Jesu Cristes milde moder in Lond. Ar. 248 f. 154—154' (Tf. 34—35); aus J. Stainer, Early Bodl. Mus. 1901: 1 st. Mirie it is while sumer ilast in Oxf. Rawl. G 22 f. 1' (Tf. 3) und 1 st. Schluß eines englischen Textes zu Chev. Nr. 19411 Stabat juxta Christi crucem stabat (beginnend

salvatoris in 3stimmiger Mischform: mit der Hauptstimme als mittlerer Stimme, einem hier singulären Triplum und dem bei der Umarbeitung des Werks zur Motette zugefügten Tenor, der einmal conductus-artig als Unterstimme geschrieben erscheint, wozu im 1. Teil unisone Tonverdoppelungen nötig sind, die indes in Takt 1—14 und 17 noch fehlen, und ein 2. Mal am Schluß f. 10 unbezeichnet ligiert geschrieben wiederholt wird; die Texte, neben dem verbreiteten lateinischen auch ein französischer: Duce creature (vgl. P. Meyer, Rom. 4, 1875, 373), der nur in London Lamb. Pal. 522 wiederkehrt, sind der Unterstimme der 3stimmigen Partitur-Niederschrift untergelegt, so daß das Ganze zunächst als 3stimmiger Conductus erscheint, aber, wie die 2. Tenor-Schreibung zeigt, auch zum Vortrag als Motette mit instrumentalem Tenor eingerichtet war (vgl. auch Rep. 1, 1, 180)[1]).

Daß der Text Duce creature sich auch in der eben erwähnten Handschrift London Lambeth Palace 522 (Cat. 1812, 66) inmitten geistlicher französischer Dichtungen in anglonormännischem Dialekt findet, bemerkte zuerst P. Meyer oder A. Långfors (Långfors, Les Incipit 1, 1917, 101); R. Reinsch nennt in seiner ausführlichen Beschreibung der Handschrift in Herrigs Archiv 63, 1880, 51 ff. nur den Schluß (S. 91; f. 280′), nicht den Anfang dieses Textes (wohl f. 280), da er ihn irrig zum vorhergehenden bisher anderweitig nicht bekannten Text Duce dame seynte Marie le ancele (vgl. Långfors 102) zugehörig hielt.

In voller 3stimmiger Form sind, wie in der Literatur bereits mehrfach beachtet, in anglonormännischem Dialekt in die historische Sammelhandschrift London Br. M. Cott. Vesp. A XVIII (Cat. 1802, 436 f.; Hughes-Hughes 2, 465 und XXV) gegen Ende (f. 164′—165) die sehr ausgedehnte Doppelmotette Amor veint tout (ein refrainreiches Triplum), Au tens d'esté und Et gaudebit (Mo 2, 23; Ba Nr. 10; Bes Nr. 47) in englischer Mensural-Notation und in die juristische, vielfach Coventry betreffende Sammelhandschrift Oxford Douce 139 (Cat. ... Douce 1840, 23 f.; Cat. 8° 4, 534 f.; W. H. Frere, Bibl. Mus.-Lit. 1, 1901,

stod ho there) in Oxf. Tanner 169* p. 175 (Tf. 5); aus der Erwähnung in Hughes-Hughes, Cat. 1, 422 ff.: 4 1st. Lieder in einer Vita des h. Godric Crist and sainte Marie, Sainte Marie virgine, Sainte Marie Christes bur und Sainte Nicholaes in Roy. 5 F VII f. 85, das 2. auch fragmentarisch in Harl. 322 f. 74′, und Stond wel moder vnder rode in Roy. 12 E I f. 193 ff.; endlich aus der in der Londoner Guildhall im Town Clerc's Office aufbewahrten Handschrift die am Schluß dieses Liber de antiquis legibus f. 160′ und 161 eingetragene 1st. Komposition des in der philologischen Literatur seit seinem Abdruck von A. J. Ellis in Transact. of the Philol. Soc. for 1868, 104 ff. bekannten, in der musikhistorischen anscheinend nur von H. Davey, Hist. of Engl. Music [1895], 30 und 501 erwähnten „Prisoner's Prayer" Ar ne kuthe ich sorghe non (vgl. z. B. R. P. Wülcker, Altengl. Lesebuch 1, 1874, 105 und 168), der zunächst das französische Original Eyns ne soy ke pleynte fu, darunter der englische Text untergelegt ist.

[1]) Coussemaker's auch später mehrfach wiederholte Angabe, das Werk sei hier 4stimmig (L'art harm. 151; P. Aubry, Cent Mot. 3, 57 usw.), wies schon H. V. Hughes, Early Engl. Harm. 2, 33 mit Recht zurück. Wenn Hughes hier Lo Ha als Mo und Ba gegenüber „apparently the oldest" bezeichnet, so ist das nur für das Datum der Niederschrift, nicht für die Folge der Kompositionsformen zutreffend, da die Motettenform in Mo und Ba älter ist als diese merkwürdige Rückverwandlung einer aus einem Conductus zur Motette gewordenen Komposition wiederum in einen Conductus in Lo Ha. — Der „Planctus Samsonis" Lo Ha f. 2—4′ (ed. l. c. Tf. 12—17), dessen Text Dreves Anal. hy. 21, 169 nach Stuttgart H. B. I Asc. 95 f. 28 herausgab (vgl. Rep. 1, 1, 320), kehrt ohne Noten, worauf mich Herr Privatdozent Dr. L. Wolff in Göttingen freundlichst hinwies, auch in Karlsruhe St. Georgen 38 f. 117 wieder (vgl. auch Th. Längin in: Die Hss. der Gr. Hof- u. L.-B. Karlsruhe, Beilagen 2, 1894, Dtsch. Hss. S. 8 f.).

137; Stainer l. c. 1, Tf. 8 und 2, 15 ff. mit völlig verfehlter Übertragung) f. 179′ die Tripelmotette Au queer ay un maus, Ja ne mi repentiray und Joliettement (mit vollem Text), die auch aus Mo 7, 260, Ba Nr. 53, Bes Nr. 32 und Tu Nr. 20 bekannt ist (vgl. auch oben S. 204), in verwilderter, wenn auch gut geschriebener Notation, die nur z. T. als englische Mensural-Notation gemeint ist, z. T. aber unmensuriert bleibt, eingetragen.

In der von John Bagford gesammelten Fragmenten-Sammlung London Br. M. Harl. 5958, auf die ich aufmerksam wurde durch Hughes-Hughes l. c. 3, 354, der indes nichts Näheres aus ihrem Inhalt angibt, fand ich 1911 3 interessante Reste aus 2 bisher ganz unbekannt gebliebenen Sammlungen mehrstimmiger Musik des 13. oder 14. Jahrhunderts.

Das Pergamentblatt Nr. 22 (früher 206) enthält in englischer Mensural-Notation: 1) auf der ursprünglichen recto-Seite (die jetzt die verso-Seite bildet) den Schluß einer sonst unbekannten Doppelmotette über einem unbezeichneten Tenor, als dessen Bezeichnung In seculum zu ergänzen ist, beginnend [...]mpendia cujus natura und [O?] homo de pulvere [su]rge propere; und 2) auf der ursprünglichen verso-Seite die Doppelmotette Mo 4, 67 (und Bes Nr. 17): Nobili precinitur und Flos de virga mit dem Tenor Ejus (aus dem Responsorium Stirps), der hier aber nicht wie in Mo seine liturgische Bezeichnung trägt, sondern mit neuem vollem Text Proles Marie usw. ausgestattet ist, ein fast ganz singuläres Vorkommen (vgl. auch unten S. 311 und Rep. 1, 1, 202 zu W_2 3, 20 und 21).

Nr. 32 (früher 216) und 65 (früher 252) sind 2 äußere Längsstreifen des gleichen Pergamentblatts einer prächtigen Handschrift, die verschiedenartige sämtlich mit B beginnende, teils in Quadrat-Notation, teils in englischer Mensural-Notation aufgezeichnete Kompositionen enthalten, von denen das 4stimmige Organum Bened[icamus domino?] mit X und die folgende Komposition mit XI bezeichnet ist. Ich erwähne dieses Fragment hier, da es 2 für mehrstimmigen Zusammenhang hergerichtete liturgische Melodien, die auch in Frankreich im 13. Jahrhundert als Tenores dienten, den 1. Teil der Communio Beata viscera (M 80* meines Rep.) und den Anfang des Graduale Benedicta (M 32), enthält, ohne daß freilich infolge der trümmerhaften Überlieferung ihr Zusammenhang mit dem Übrigen und der Aufbau der ganzen Kompositionen zu erkennen wäre[1]).

[1]) Auch die Fragmente in London Br. M. Cott. Fragm. XXIX (Hughes-Hughes 1, 255 mit der falschen Signatur „App." statt „Fragm.") bieten für die mehrstimmige Musik mehr, als Hughes-Hughes angibt. Dieser nennt nur das 2stimmige Angelus ad virginem (f. 36′; vgl. Rep. 1, 1, 339; Textdruck auch: Anal. hy. 8, 49; zu den bei Chevalier Bd. 1 und 5 zu Nr. 1067 und von H. V. Hughes, Early Engl. Harm. 2, 71 genannten Quellen für Text und 1stimmige Melodie ist hinzuzufügen: Lund Un.-Bibl. Scania H. L. a) 2º 5; vgl. A. Hammerich, Mediaeval Musical Relics of Denmark 1912, 60; im Zusammenhang mit der mehrfachen englischen Überlieferung des Gesanges — in London Ar. 248, Cott. Fragm., Cambr. Un. Libr. Gg I 32 und Add. 710 — ist sein Citat in der Erzählung des Müllers in Chaucer's Canterbury Tales I 3216 von besonderem Interesse). Auch f. 36 recto überliefert ein mehrstimmiges Werk: einen Motetus Veni mater gracie stella mit unbezeichnetem Tenor. — London Br. M. Ar. 505 (vgl. Davey l. c. 31) gehört dagegen nicht zur Zahl der mehrstimmige Musik überliefernden Handschriften, da die Melodien am Schluß nur 1stimmige Melodien zu liturgischen, meist Hohe Lied-Texten sind (wohl aus diesem Grund in Hughes-Hughes' Cat. nicht erwähnt). — Eine weitere falsche Angabe Davey's ib. betr. London Br. M. Add. 25031 berichtigte ich schon Rep. 1, 1, 61.

Aus dem Repertoire des schon oben S. 192 beschriebenen Fragments in Oxford Magd. Coll. 100 ist hier nur eine 2stimmige Komposition auf p. 4 (folio b'), Conditio nature [defu]it mit einer unbezeichneten, wohl den Tenor dazu bildenden Stimme, die nur am Anfang ein wenig an die Melodie des Tenors Mane in Mo 4, 51 usw. anklingt, zu nennen, da hier der sehr verbreitete Triplumtext einer älteren Doppelmotette (Mo 4, 51 uff.) eine neue Komposition gefunden hat[1]).

Die größeren französischen Motettensammlungen waren oben bis zum Repertoire des 8. Faszikels von Mo verfolgt, das die Entwicklung der französischen Motette im 13. Jahrhundert abschließt. In dem der Entstehungszeit nach folgenden Motettencomplex, den zahlreichen, mit vielen anderen französischen und lateinischen Gesängen wahrscheinlich 1316 von Chaillou de Pesstain dem Roman de Fauvel eingefügten Motetten, tritt in den neuen Werken schon die außerordentlich einschneidende Stilwandlung zu Tage, die gleichzeitig auch die Melodik und Rhythmik der 1stimmigen französischen Lieder sehr durchgreifend umgestaltet hatte (vgl. z. B. in Gennrich's Rondeaux usw. die Melodien des 13. Jahrhunderts mit denen aus dem Roman de Fauvel, Nr. 355—367, und den den neuen Stil noch stärker ausprägenden Melodien Lescurel's, Nr. 368—398). Mit diesen verband sich aber, wie bekannt, in den Einlagen des Roman de Fauvel noch eine Auswahl aus dem alten Repertoire, die zum letzten Mal die Kunst Perotins lebendig gepflegt bezeugt. Nur eine unter den 13 bisher bekannten Handschriften des Roman de Fauvel, der 1310 und 1314 entstandenen großen Rügedichtung des am Pariser Hof der letzten Capetinger lebenden Normannen Gervais du Bus[2]), die die in Fauvel, dem falben Hengst, verkörperten Laster geißelt, überliefert die umfangreichen textlichen und musikalischen Interpolationen, durch die bald nach dem Abschluß des 2. Buchs der Roman hier erweitert wurde, eine der prächtigsten und größten mittelalterlichen Musikhandschriften, Codex Paris B. N. frç. 146 (**Fauv**; Cat. 1, 11; vollständige photographische Ausgabe von f. 1—45 und den 2 Registerseiten mit [sehr ergänzungsbedürftiger] Einleitung von P. Aubry 1907; vgl. ferner J. Wolf, Gesch. d. Mens.-Not. 1904 1, 40 ff. und Wolf's Ausgabe von 12 Motetten, ib. Bd. 2 und 3 Nr. 2—10 und 78, Kirchenmus. Jahrb. 14, 1899, 19 und Handb. der Not.-Kunde 1, 1913, 279). Leider fehlt noch eine kritische Textausgabe des größten Teils dieser Einlagen; eine Studie über sie in textlicher Hinsicht stellte E. Hoepffner in nahe Aussicht (Rom. 47, 1921, 368); die Ausgabe des Romans von A. Långfors (Le Roman de Fauvel par G. du

[1]) Das auf der gleichen Seite folgende Loquelis archangeli mit einem anderen ebenfalls unbezeichneten Tenor ist anscheinend eine Komposition für sich, obwohl Loquelis sowohl inhaltlich wie dem Umfang nach zu Conditio als 2. Text einer Doppelmotette passen würde und in beiden auch der gleiche 3. Modus herrscht. Auch in Worc D f. 79 (im Codex Worcester F 34) findet sich eine Komposition von „Loquelis archangeli", wie ich aus einer Mitteilung von Herrn H. V. Hughes weiß; doch ist mir die Komposition selbst unbekannt.

[2]) So lautet der Name des für das 2. Buch genannten Verfassers, der früher falsch gelesen wurde. Umstritten ist, ob auch das im Stil und in den Anschauungen etwas andersartige 1. Buch Gervais zuzuschreiben ist, was indessen auch mir durchaus möglich erscheint. Weitere erst neuerdings bekannt gewordene Nachrichten über ihn und Chaillou siehe bei Ch.-V. Langlois, La vie en France au m. â. d'après quelques moralistes du temps 1908, 287.

Bus publié d'après tous les mss. connus, 1914—19) berücksichtigt sie leider nur in ganz geringem Umfang (S. 133 ff.). Auch G. Paris (Hist. litt. 32, 1898, 108 ff.) wurde diesen Einlagen nicht gerecht und R. Heß (Roman. Forsch. 27, 1910, 337) äußerte über ihren Verfasser sogar noch 1910 eine so irrige Ansicht wie die, daß der f. 23' genannte „de Rues", wie er den Namen von du Bus noch las, „zum mindesten der Verfasser der Musikstücke vom Anfang des Werks bis f. 23 ist", obwohl die Entlehnungen aus dem alten Notre Dame-Repertoire hier besonders zahlreich sind.

In erster Linie sind es Conductus, darunter 14 Dichtungen des Kanzlers Philipp (vgl. Rep. 1, 1, 256 f. und 264 f., besonders S. 264), deren Rügetexte hier von Neuem eindrucksvoll erklangen, z. T. auf Fauvel umgedichtet oder mit einem auf Fauvel bezüglichen Schluß versehen, sämtlich hier mit nur 1stimmigen Melodien[1]), meist den gleichen wie im alten Notre Dame-Repertoire, wobei bei den ursprünglich mehrstimmig komponierten hier nur die alte Unterstimme überliefert erscheint, seltener mit neuen Melodien[2]).

Daneben kehren folgende Motetten oder in Motettenform umgestaltete Kompositionen oder Texte des alten Repertoires wieder, die freilich nur noch einen sehr schwachen Abglanz der älteren Motettenkunst hier aufleuchten lassen: nur mit der Motetus-Melodie: Et exaltavi (vgl. Rep. 1, 1, 106); als einfache 2stimmige Motetten: In mari (ib. 202), Ad solitum (ib. 106) und Veritas (so im Codex statt Cecitas) arpie (ib. 197); in voller Doppelmotettenform: Condicio und O nacio (Mo 4, 51 usw.); in einer nur hier vorkommenden 2stimmigen Mittelform zwischen Conductus und Motette (vgl. ib. 99 f. und Sammelb. 6, 609): Philipps Mundus a mundicia (als 3-, 2- und 1stimmiger Conductus überliefert; vgl. Rep. 1, 1, 99) mit der alten Unterstimme als Hauptstimme und einer neuen „Tenor" bezeichneten, ligiert geschriebenen 2. Stimme und Quare fremuerunt ohne Benutzung der alten Komposition (ib.); als neu komponierte 2stimmige Motette: Scrutator alme ohne Benutzung der Conductus-Komposition F 7, Nr. 64; endlich benutzt das Triplum Celi domina fast ganz den Triplumtext Ba Nr. 4, ebenfalls ohne melodische Beziehungen. Weitere in der Musiküberlieferung bisher hier singuläre mehrstimmige Werke des älteren Stils sind nur: das Eröffnungsstück Favellandi vicium (in gleicher 2stimmiger

[1]) Was die mensurale Aufzeichnung der älteren 1stimmigen Melodien in Fauv für die Rhythmik des 13. Jahrhunderts lehrt, ist noch völlig ununtersucht.

[2]) In precio (Unterstimme des 3stimmigen Conductus Codex F Faszikel 6, Nr. 26); Heu quo progreditur, O varium, Virtus moritur, Floret fex (= Redit etas; wie weit ist die Melodie benutzt?), Clavus pungens, Omni pene curie und Nulli beneficium (Unterstimmen der 2stimmigen Conductus F Faszikel 7, Nr. 91, 94, 59, 53, 112, 99 und 74); Vanitas vanitatum, Cristus assistens, Quo me vertam, Rex et sacerdos, Vehemens indignacio, Veritas equitas und Fauvel cogita (= O mens cogita) (= 1stimmig F Faszikel 10, Nr. 18, 48, 28, 49, 43, 62 und 57); O labilis, Vade retro und Falvelle qui jam moreris (= Homo qui semper moreris) bringen statt der Melodien in F 10, Nr. 30, 3 und 32 neue einstimmige; über Mundus (F 6, Nr. 45) und Scrutator (F 7, Nr. 64) vgl. oben; Triplum und Motetus der Doppelmotette Thalamus und Quomodo cantabimus verwenden 2 Strophen von Philipps Quomodo (F 10, Nr. 25) und die 3 Oberstimmen der Tripelmotette Quasi non ministerium, Trahunt in precipicia und Ve qui gregi 5 Strophen aus Quid ultra, Trine vocis und Ve mundo (F 10, Nr. 17; 6, Nr. 5; 10, Nr. 27) ohne die alten Melodien; endlich Philipps in F nicht überliefertes Inter membra mit der alten aus St. V und Lo B bekannten Melodie (vgl. Rep. 1, 1, 251); vielleicht ist auch das hier singuläre Presum prees alt.

Form wie die unmittelbar folgenden Mundus und Quare) und Ade costa mit unbezeichnetem Tenor (vielleicht mit Lo Ha 7, 19 identisch; vgl. Rep. 1, 1, 277)[1]).

[1]) Für die in Fauv neuen Motetten sind mir zu den bisher bekannten Handschriften: Paris B. N. frç. 571 (2 Doppelmotetten in jüngerer Notation, aber die Rex regum-Motette, die sich in Fauv an Philipp V bei seiner Thronbesteigung 1316 richtet — der Motetus beginnt: O Philippe prelustris Francorum rex —, in der ursprünglichen an Philipps älteren Bruder Ludwig X 1314 gerichteten Fassung — der Motetus beginnt hier: Ludowice prelustris usw.; an Ludwig X, nicht an Philipp den Schönen, wie A. Gastoué, Les Primitifs 1922, 47 irrig angibt, ist auch der Motetus Rex beatus confessor gerichtet —; vgl. Sammelb. 6, 604), Paris Coll. de Pic. 67 und London Br. M. Add. 28550 und den Theoretiker-Citaten folgende neue Quellen bekannt geworden: das Triplum Tribum quem non abhorruit, das auch in einem anonymen Traktat in Pisa Un.-B. IV 9 citiert wird (La Fage, Ess. de diphth. 386), fand ich auf einem einzelnen Papierblatt saec. 15. in München St.-B. Musikalische Fragmente Kasten E, bezeichnet „zum Kasten D IV zu (31) clm 5362", in schwarzer Notation (Fauv gegenüber diminuiert) wieder; das Triplum Se cuers joians ist auch in einem früher in Londoner Privatbesitz (Mac Veagh) befindlichen Fragment, in jüngerer Notation (mit minimae, ohne Punkte) aufgezeichnet, erhalten, von dessen Inhalt ich durch die Freundlichkeit des Herrn Kollegen Joh. Wolf Kenntnis erhielt; den Triplumtext Firmissime fidem nahm auch die späte deutsche Texthandschrift Darmstadt 521 f. 228 (vgl. unten S. 310) auf; zum Triplum Scariotis geniture, das das Gerücht der Vergiftung Heinrichs VII durch einen Dominikaner 1313 erwähnt, ist an einen Brief von Heinrichs Sohn Johann von Böhmen vom 17. Mai 1346 zu erinnern, in dem Johann dem Dominikaner Petrus de Castro Reginaldi, der sich beklagt, „quod in magnum ipsius ordinis dedecus et contemptum facti sunt romancii, chronicae et moteti", die von dieser Vergiftung sprechen, die völlige Haltlosigkeit dieses Gerüchts versichert (St. Baluz., Misc.; ed. J. D. Mansi 1, 1761, 326; vgl. auch R. Davidsohn, Gesch. von Florenz 3, 1912, 546). — Über den Tenor Ave f. 10′ vgl. Gastoué l. c. 47; der Tenor Ruina dient auch der Doppelmotette Machaut's Tant doucement und Eins que ma dame als Tenor (die Texte druckte V. Chichmaref, G. de M., Poés. lyr. 2, [1909] 507). — Refraincitate mit Citierung sonst bekannter Melodien sind: der Motetus-Anfang J'ai fait nouveletement, musikalisch mit dem Anfang des Tenors von Mo 8, 312 (Gennrich, Rond. usw. S. 47) gleich; der Schluß des Romans: Ci me faut un tour de vin usw., dessen Melodie auch den Schluß des Motetus von Mo 2, 33 bildet (vgl. Sammelb. 7, 524; dieser Refrain steht hier für sich und bildet nicht mit der vorangehenden Doppelmotette Quant je le voi, Bon vin doit und Cis chans veult boire eine 4stimmige Komposition, wie P. Aubry, Un „Explicit" en musique du R. de F., Merc. Mus. 2, 1906, 118 und separat, annimmt und überträgt; der Motetustext Bon vin ist auch in die „Chansons satiriques et bachiques du 13. s." von A. Jeanroy und A. Långfors, Class. frç. du m. â. 23, 1921, Nr. 45 aufgenommen); der das Motet enté An diex ou pourrai (f. 34′) umschließende, hier allein mit Melodie erscheinende Refrain, der mit gleicher Melodie auch der Refrain am Beginn von Strophe 1 und (im Codex ohne Noten und ohne vollständigen Text geblieben) von Strophe 2 der von E. Hoepffner, Une chanson frç. du 13. s., Rom. 47, 1921, 376 als „Motet farci" bezeichneten, ebenfalls nur die Refrains mit Melodie versehenden Dichtung f. 26′ Han diex ou pourrai ist (zu der von Hoepffner l. c. 367 ff. ausführlich dargestellten interessanten Geschichte des mit diesem Refrain beginnenden 14 zeiligen Gedichts, das als solches textlich in Paris B. N. lat. 7682 A überliefert, sich für die Dichtung Fauv f. 26′ in 11 Teile zerteilt, bemerke ich, daß, wenn der Text auch offenbar in das 13. Jahrhundert zurückgeht, die in Fauv überlieferte Melodie erst dem 14. Jahrhundert angehört; ferner übersah Hoepffner das Citat dieses Textes in Erfurt 8⁰ 94, vgl. unten S. 283); der Refrain A jointes mains (f. 25′), der auch in einem Rondeau Halle's (Gennrich l. c. 65), Son dous regart (f. 24′), der auch in einem Rondeau des Gu. d'Amiens (ib. 33), J'ai amé (f. 24) und A ma dame (f. 25), die auch im Renart le Nouvel mit gleicher Melodie wiederkehren (dagegen weichen die Melodien des nur in den Renart-Handschriften Paris B. N. frç. 1593 und 372 überlieferten, in Ha fehlenden J'apelerai von der in Fauv f. 25′ ab); der Refrain der Ballade Aÿ amours: pour quoi m'estes vous si dure? (Gennrich l. c. 293), der mit gleicher Melodie Strophe 23 von Lescurel's Gracieus temps schließt (ib. 370). Über den Refrain Fols ne voit f. 28ter′ vgl. Rep. 1, 1, 340. Der Refrain Si je ni aloie (f. 36′; im 2. Modus) zeigt eine andere Melodie als die des gleichen Textes im Jeu du Pelerin (Coussemaker, Halle 419; im 1. Modus); ebenso stimmt der Motetus-Anfang Qui secuntur castra nicht mit den Stellen qui castra secuntur in Flebiles et miseri (F f. 244) und am Schluß des Motetus Colla jugo subdere (Ca B f. 19 A u. f. f.; vgl. unten S. 286) musikalisch überein. Die Rondeaux A touz jours sanz remanoir und Fauvel est mal assegné (Gennrich l. c. 294 f.) haben die gleiche Melodie. — Die genaueren Angaben über die Rep. 1, 1, 344 erwähnte verlorene Handschrift aus der Bibliothek Karls VI, deren 2. Blatt mit dem Motetus Fauv f. 13 Alieni boni begann, vgl. bei L. Delisle, Rech. sur la libr. de Charles V 2, 1907, 199. — Fui de ci (f. 26′) citiert auch Lescurel (Gennrich 369).

Noch tiefer in das 14. Jahrhundert führen die beiden letzten der (beide wegen der Sire Garins-Motette) hier zu nennenden großen französischen Sammlungen: eine erst 1921 bekannt gewordene umfangreiche Handschrift der Kapitel-Bibliothek von Ivrea (ohne Nummer) und die Fragmente einer ähnlichen Sammlung, die in dem Fragmente der verschiedensten Handschriften vereinenden Sammelband Cambrai 1328 (1176), z. T. leider nur in sehr schlechtem Zustand, erhalten sind.

Der Codex von Ivrea (**Iv**), der mir nur aus der Studie von G. Borghezio (im Archivum Romanicum 5, 1921, 173—186)[1]) bekannt ist, ist ein am Anfang und am Schluß jetzt unvollständiger Pergamentcodex aus dem Ende des 14. Jahrhunderts (erhalten sind 64 Blätter, 32,5 : 22,5 cm messend)[2]), der inmitten eines großen Repertoires von vornehmlich mehrstimmigen Meßstücken und lateinischen und französischen Doppelmotetten des 14. Jahrhunderts — außerdem sind zur Raumausfüllung auch einige andere kleinere französische mehrstimmige Werke der gleichen Zeit aufgenommen — auch einige anscheinend ältere Werke überliefert. Dem Doppelmotetten-Repertoire der oben beschriebenen großen Handschriften gehört f. 22: [Triplum] Les lorinel (lies l'ormel) und [Motetus] Ma (lies Main?) se leva sire Gayrin an (Borghezio übersah, daß das Werk sonst auch aus Tu Nr. 26 und Ca B f. 17 bekannt ist, vgl. unten S. 286). Älteren Stil (z. B. in der Rhythmik und in den engen Refrainbeziehungen nach alter Art zwischen beiden Oberstimmen) weist ferner die im Facsimile wiedergegebene, hier singuläre, in beiden Oberstimmen mit dem hoquetierend gesetzten clap clap das Klappern der Mühle nachahmende Doppelmotette f. 60': Triplum Clap! clap! par un matin s'en aloit Robin, clap! clap! ver un molin und Motetus Sus Robin, alons au molin, clap! clap! (mit unbezeichnetem Tenor aus mir unbekannter Quelle) auf; wie weit das Gleiche für weitere hier singuläre französische Doppelmotetten gilt, ist noch unbekannt. Der Garins-Motette geht f. 21' [Triplum] Se grace und [Motetus] Cum venerint miseri degentes voraus,

[1]) (und, ohne die Musikbeigaben, im Boll. stor. bibliogr. subalpino 24, 1921). Sie enthält u. a. ein Verzeichnis der Textanfänge mit Angabe der Seitenzahlen der Handschrift und die (nicht sehr deutliche) Facsimile-Wiedergabe von f. 12 (Motetus Rosa sine culpe mit dem Tenor dieser Doppelmotette und das 3 st. Rondeau Rose sans per, das sonst nur ohne vollständigen Text aus Flor. Panc. 26 f. 62 und 61' und dem Citat Couss. Scr. 3, 394 bekannt ist) und f. 60' (die „Clap-clap"-Motette; der beigegebene „saggio di trascrizione" des Triplum-Anfangs von A. Gentili ist z. T. willkürlich). Statt nach Borghezio's Zählung der Texte (1—107) citiere ich nach den Seitenzahlen, da die ohne Einsicht in den musikalischen Bau der einzelnen Stücke vorgenommene Textzählung zu mangelhaft, aber ohne Kenntnis der Handschrift nicht genügend zu emendieren ist. Die Zählung ist einerseits nicht vollständig — außer den absichtlich nicht mitgezählten untropierten Meßteilen fehlen offenbar auch mehrere Motettenstimmenanfänge (z. B. der Motetus Sus Robin f. 60', wie das Facsimile zeigt; ebenso anscheinend f. 6 das Triplum Dantur officia und f. 53 der Motetus Ma dolour) —; wiederum zählt sie andererseits aber auch außer bei den Doppelmotetten, deren Texte stets einzeln gezählt sind (statt sie als zusammengehörige Bestandteile einer musikalischen Komposition unter einer Nummer zusammenzufügen), mindestens dreimal Texte der gleichen Komposition unter verschiedenen Nummern (Nr. 37 und 39, 79 und 80 und 86—88). Leider fehlt durchweg die Angabe der Tenor-Bezeichnungen. Auch die Lesarten der Textanfänge scheinen öfter der Emendation zu bedürfen (man vergleiche z. B. den Text Rose sans per auf dem Facsimile mit dem Abdruck des Anfangs). Das Facsimile von f. 12 zeigt auf der Seite 11 Langzeilen (Triplum und Motetus stehen sich hier also auf verso- und recto-Seite gegenüber), das von f. 60' dagegen 2 Spalten mit je 11 Zeilen (Triplum und Motetus stehen hier auf der gleichen Seite nebeneinander).

[2]) Näheres über die Provenienz und die Zeit, zu der die Handschrift nach Ivrea kam, ist unbekannt. Von einem alten Besitzer giebt nach Borghezio nur vielleicht eine halb verloschene Notiz f. 38' oben (über einem Credo): v̄n de laycora Nachricht.

die, wie Borghezio ebenfalls übersah, über dem Tenor Ite missa est gebaute Doppelmotette am Schluß der Messe von Tournai (vgl. oben S. 220)[1]).

---

[1]) Über das übrige durchweg anonym überlieferte Repertoire der Handschrift Iv, aus dem Borghezio nur 10 Doppelmotetten, 3 Rondeaux, das in der Form eines Virelai komponierte Or sus und 4 Tropentexte als auch anderweitig vorkommend nachweisen kann (hier ist die Zahl dieser Doppelmotetten auf 19 oder vielleicht 20 oder 21 vermehrt), sei hier nur Folgendes bemerkt.

Fast die Hälfte des gesamten Raums (51½ von 128 Seiten) nehmen die (ihrer genauen Zahl nach nicht angegebenen) Meßkompositionen ein; so ist anzunehmen, daß nächst der Handschrift Apt (vgl. oben S. 221), die sowohl wegen ihres noch etwas größeren Umfangs (Apt enthält 78 Seiten eines nur wenig kleineren Formats mit mehrstimmigen Meßkompositionen des 14. Jahrhunderts) als auch wegen ihrer zahlreichen Verfasserangaben auch Iv gegenüber den ersten Platz behält, Codex Iv die wichtigste Handschrift dieses Repertoires darstellt; jedenfalls ist Iv neben Apt die einzige bisher wieder bekannt gewordene größere Handschrift dieser Art. Die untropierten Kyrie, Gloria, Credo und Sanctus lassen sich naturgemäß vorläufig nicht identifizieren. Das tropische Kyrie rex angelorum f. 53′ wird mit Apt f. 1, das Gloria mit dem Tropus Qui sonitu f. 36′ mit dessen 3st. Komposition in Apt f. 5′, Padua 684 f. 2 und einem Professor O. F l e i s c h e r in Berlin gehörigen Fragment (J. Wolf, Mens.-Not. 1, 176) und die Komposition des Gloria-Tropus Spiritus et alme f. 50′ wohl mit dessen 3st. Komposition des Engardus in Padua 1475 [f. 43 der alten Musikhandschrift] (in ganz anderer Art als im Paduaner Fragment in einem früher Coussemaker gehörigen Fragment dieser Zeit komponiert; vgl. dessen Hist. de l' harm. pl. 33) identisch sein.

Die Zahl der Doppelmotetten scheint mir etwa 40 zu betragen. Auch als Motettenhandschrift nimmt Codex Iv einen sehr hohen Rang ein: er ist der bisher einzige Codex, der die beiden als Werke Philipps von Vitry citierten Doppelmotetten vollständig überliefert; nur aus ihm sind bisher die oft citierten Motetten In arboris und Garison bekannt; er bereichert die Zahl der besonders in Chantilly 1047 vertretenen historischen Gelegenheitsmotetten (vgl. Sammelb. 4, 27 f.) um 2 sonst bisher unbekannte Werke ([Triplum] O Philippe, Franci qui generis rex Francorum septimus [so? lies etwa optimus?] diceris und [Motetus] O bone dux indolis optime motus primos Johannes reprime f. 1′ und 2, von Borghezio auf Philipp VI 1328—1350 und seinen Sohn Johann den Guten, und [Triplum] Petre clemens tam re quam nomine und [Motetus] Lugentium siccentur oculi f. 37′ und 38, auf Pierre Roger, Papst Clemens VI 1342—1352 bezogen; beide also einer etwas früheren Zeit angehörend als die Motetten auf Karl V und Gregor XI in Chantilly).

Die Motetten des Roman de Fauvel fehlen in Iv bereits völlig. Von den Motetten Gu. de Machaut's finden sich 3: Martyrum und Diligenter (f. 10′ und 11), Amors und Faus semblans (f. 20′ und 21) und Qui es und Hay fortune (f. 24′ und 25). Ebenfalls je 3 gehören dem Repertoire von Chantilly 1047: Abta caro und Flos (f. 5′ und 6; auch in Modena lat. 568 f. 17′), Ida Capillorum und Porcio (f. 6′ und 7) und Tant a soutille und Bien pert (f. 18′ und 19), und dem von Apt: Impudenter und Virtutibus (f. 4′ und 5; die Texte auch in Wien 883; vgl. Anal. hy. 32, 112 und 232), Quid scire (und Dantur officia?, vgl. oben; f. 6; die Überlieferung in Apt ist von Borghezio übersehen) und Colla jugo und Bona (f. 17′ und 18; mehrfach nachweisbar; vgl. unten) an. Nur diese 9 sind also (außer den 2 oben genannten von f. 21′ und 22) bisher auch aus anderweitiger guter Überlieferung bekannt; für alle anderen ist Iv bisher die einzige Quelle, die sie überhaupt oder vollständig überliefert.

In den Borghezio unbekannten Fragmenten von Ca B finden sich außer der Garins-Motette, Colla und Machaut's Qui es mindestens folgende: die beiden Doppelmotetten, die bisher allein als Werke Philipps von Vitry nachzuweisen sind (vgl. unten S. 283): Vos qui admiramini virgines und Gratissima virginis species (f. 8′ und 9) und Cum statua Nabucodonosor und Hugo Hugo princeps invidie (f. 14′ und 15), ferner Flos ortus und Celsa cedrus (f. 9′ und 10; die Texte auch Da 521 f. 235; vgl. Anal. hy. 42, 247 und 248), Se paour und Diex tan desir (f. 25′ und 26) und Fortune mere a dolour (und Ma dolour ne cesse pas?, vgl. oben; f. 53). In Straßburg 222 C 22 stand außer Ida und Colla auch [Triplum] Apollinis eclipsatur und [Motetus] Zodiacum signis (f. 12′ und 13; Borghezio teilt einige Textstellen aus Apollinis, dem Preisgesang auf 12 musikalische Meister, mit, die gegenüber der Straßburger Fassung bei Coussemaker, Les harm. du 14. s., 1869, S. 15 etwas variieren). Oft citiert, was Borghezio ebenfalls nicht erwähnt, sind die Moteti In arboris empiro (mit Triplum Tuba sacre fidei f. 15′ und 16) und Garison (mit Triplum Douce plaisance f. 23′ und 24); vgl. unten S. 283 A. 1.

2 weitere Identifizierungen möchte ich vorläufig noch zweifelhaft lassen: Ist Se je chant mais que ne suelh (f. 52′; leider gibt Borghezio den Anfang nicht weiter an), mit einem Vers beginnend, der den Anfang des leider ohne Melodie überlieferten Virelais Ray. Bibl. Nr. 1000 (F. G e n n r i c h, Rondeaux usw. S. 123) citiert, die köstliche, genau wie die italienischen Cacce im Kanon der Oberstimmen verlaufende Komposition einer Falkenbeize, deren Oberstimmenmelodie (merkwürdigerweise ohne Angabe über den nach 5 longae ein-

Aus den Fragmenten Cambrai 1328 (1176) (**Ca B**; Cat. 17, 486) veröffentlichte ohne nähere Untersuchung über die Handschriften, aus denen sie stammen, (und ohne Angabe der Signatur) Coussemaker 1841 in seiner Notice sur les Collections mus. de la Bibl. de Cambrai (in: Mém. de la Soc. d'émul. de Cambrai 18, 59—236 und separat 1843) 26 Texte (S. 183 ff. bzw. 127 ff.), 1852 in seiner Hist. de l'harm. au m. â. Facsimiles von 5 Seiten (Tf. 31, 32 und 34_2—36) und benutzte von Neuem das Halle-Fragment 1872 in seinen Oeuvres compl. du trouv. A. de la Halle. Freilich blieben diese Publikationen zu wenig beachtet, so daß, wie schon S. 197 erwähnt, allen Halle-Forschern bisher das Fragment eines jeu parti Halle's hier entging, ebenso den Machaut-Forschern die Doppelmotette Machaut's f. 12' trotz des Drucks der Texte 1841 als Nr. 13 und 14 (vgl. Sammelb. 6, 599) und ebenso unbekannt bisher die geschichtlich sehr bedeutsame Tatsache blieb, daß auch diese Fragmente die 2 Motetten Hugo und Gratissima (wenn auch nur in verstümmeltem Zustand) überliefern, die Tunstede (Couss. Scr. 4, 268 = 3, 347) als Werke Philipps von Vitry nennt, den er als „flos totius mundi musicorum" (ib. 257 bzw. 337) und Theodoricus de Campo als „flos et gemma cantorum" (ib. 3, 191) preisen[1]).

setzenden Kanon) auch im Fragment Paris B. N. Coll. de Pic. 67 (Se je chant mains que ne suel de la simple) steht? Und ist Je comence ma chancon (leider ebenfalls ohne die Textfortsetzung angeführt) und Je seray li segons, ales vous, ales vous (f. 61' und 62) die parodistische (offenbar nicht kanonische) Marktszene, von der eine Je conmence me (?) canchon atramez (?) dame Aliz beginnende Stimme mit dem Tenor J'ay pastez chaus in einem früher Herrn Mac Veagh in London gehörigen Fragment sich findet, das mir aus der Kopie des Kollegen J. Wolf (vgl. oben S. 280) bekannt ist? (Das Doppelvirelai Je comenche ma canchon [die nächsten Zeilen sind nicht erhalten] und Et je ferai li secons, respont li biaus Robichons Ca B f. 10' ist es offenbar nicht).

Treffen beide Vermutungen zu, so würde der Sammler von Iv eine große Vorliebe für diese im Gegenstand der Schilderungen, in den Tonmalereien, in den Nachahmungen von allerlei Rufen und Lauten und teilweise auch in der musikalischen Kanon-Form den italienischen Cacce nah verwandten, sonst nur ganz zerstreut überlieferten französischen musikalischen Schilderungen verraten, die F. Novati's These vom französischen Ursprung auch der Caccia-Form (Per l'origine e la storia delle Cacce in: Studi medievali 2, 1906/07, 303 ff.; Novati kannte leider keinen dieser hier genannten Texte) durchaus stützen. Ihnen nahe stehen im Repertoire von Iv auch die Clap-clap-Motette, das 3st. Or sus vous dormes trop (f. 15 und 14'; auch aus Lond. Add. 29987 f. 77', Paris n. a. frç. 6771 f. 78' und it. 568 f. 122' bekannt) mit seinen Lerchenrufen: il est jour und que te dit Dieu? im 1. und dem lire lire lirilon und tititon tititon der beim Ständchen der ma dame joliete zu Ehren ertönenden naquaires und cornemuses im 2. Teil und anscheinend auch das hier singuläre Tres dous compains, leves sus und Orsus ton tititon . . . oravant la cornamuse (f. 51' und 52).

Von den nicht sehr zahlreichen (etwa 15?) französischen Werken in den kleineren weltlichen Formen sind außer Or sus, wie erwähnt, bisher nur 3 Rondeaux auch anderweitig bekannt: Quiconques veult (f. 6'; vgl. unten S. 285), Rose sans per (f. 12; vgl. oben) und M. de S. Johanne's Fortune fause (f. 21; auch in Chantilly 1047 f. 59').

[1]) Die Überlieferung des Motetten-Repertoires der Zeit Philipps ist leider sehr lückenhaft. Von den 13 Beispielen, die Philipp selbst in seiner Ars nova (ib. 3,20 und 21) citiert, sind der Komposition nach nur 6 bekannt: Orbis orbatus, Adesto sancta (so ist wohl statt Adesto vetus zu lesen) und In nova aus dem Roman de Fauvel (f. 7, 43 und 44'), In arboris und Garison aus Iv (f. 16 und 24) und Bona condit (vgl. zu Ca B f. 19 A). Ähnlich gering ist die Verhältniszahl für die Beispiele des in Erfurt 8° 94 erhaltenen Compendium totius artis motetorum (her. von J. Wolf, Kirchenmus. Jb. 21, 1908, 34), das 12 Beispiele nennt, von denen ebenfalls bisher nur 6 handschriftlich nachweisbar erscheinen: Presidentes, An diex, Quoniam secta und Adesto im Roman de Fauvel (f. 1', 34', 41' und 43), wobei noch dazu die Angabe des Traktats über die Art des Taktes in Quoniam der Motette in Fauv nicht entspricht, und In arboris und Garison in Iv. So häufig citierte Motetten dieser Epoche wie Garison (l. c. 20 und 21; l. c. 35; Th. de Campo S. 186) und In arboris (l. c. 21; l. c. 35; l. c. 186; ferner in der Ph. von Vitry zugeschriebenen

Von den 21 Blättern oder Blattresten der Fragmente scheinen mir 16 der gleichen sehr großen schönen Musikhandschrift des 14. Jahrhunderts, deren Blattgröße über 31 : 23,5 cm betrug und deren Notenspiegel die große Ausdehnung von mehr als 28 : 20 cm hatte, anzugehören[1]). 7 Blätter enthalten Motetten und lateinische geistliche Kompositionen: f. 1, 11, 12, 17, 17A, 19 und 19A, von denen 5 einander unmittelbar folgen: f. 17, 19, 19A, 17A und 11 mit f. 19 und 19A als mittlerem Doppelblatt dieser Lage; die ursprüngliche Stellung von f. 1 und 12 im Codex ist nicht ersichtlich. 9 Blätter, über deren Folge ich bisher noch nichts Genaueres feststellen konnte, überliefern französische weltliche Werke, für die diese Fragmente ebenfalls eine Quelle ersten Ranges bilden, sowohl wegen der zahlreichen Unica wie wegen der vollstimmigen Gestalt, in der einige auch sonst bekannte Werke nur hier erscheinen[2]).

Ars perfecta, ib. 33 und 34) sind zum ersten Mal erst 1921 in Iv in der handschriftlichen Überlieferung entgegengetreten; ein Werk wie Thoma tibi obsequia (l. c. 21 und in einem J. de Muris zugeschriebenen Traktat Couss. Scr. 3, 106 und Gerb. Scr. 3, 306) fehlt in ihr bisher noch völlig. Noch größer werden die Lücken unserer Kenntnis, wenn die Beispiele so zahlreich erscheinen wie in dem in Codex Breslau Un.-Bibl. cart. IV 4° 16, einer deutschen Handschrift des 15. Jahrhunderts, überlieferten Mensural-Traktat (her. von J. Wolf, Archiv 1, 1919, 329 ff.), in dem ich 42 Anfänge zähle, die offenbar dem 14. Jahrhundert angehören, hier außer für die Gattung des mutetus auch für die des rondellus, piroletum (Virelai), baladum, trumpetum, stampania oder stampetum, katschetum und rotulum. Ein verwandter Traktat ist mir in dem (bisher sonst noch unbeachteten) 1462 in Melk geschriebenen „Tractatulus de cantu mensurali seu figurativo" im Codex Melk 710 f. 189—204′ bekannt, der freilich nur 7 Beispiele nennt, darunter 4 mit dem Breslauer Traktat gemeinsame: Degentis vita (= Chantilly 1047 f. 62′), A discort, Virginem mire pulchritudinis und Tonat agmen celestis curie (die 3 weiteren sind: Had bilingis, Heres unica und Jam adest dies jubileus), und auch statt der 8 Gattungen nur 4 beschreibt: die rundele, die mutete, das Virelai, dessen Bezeichnung dem Schreiber von 1462 allerdings sehr fremdartig vorkommen mußte und in den dafür frei gelassenem Raum nicht eingetragen ist, und das trumpetum; (die Melker Provenienz des Codex ergibt sich aus den f. 183—188′ behandelten „tropi 8 modorum canendi secundum morem monasterii Mellicensis". Wie diese Handschrift zeigt auch eine andere berühmtere Melker Handschrift Bekanntschaft mit französischer mehrstimmiger Kunst: der musikalische Eintrag in dem das Melker Marienlied überliefernden Codex J 1, her. u. a. von J. Strobl, Das Melker Marienlied 1870, hat nichts mit dem deutschen Text zu tun, wie auch noch H. J. Moser, Gesch. d. dtsch. Musik 1, 1920, 342 annimmt, sondern ist, was bisher noch nicht bemerkt wurde, eine textlose Aufzeichnung einer 2stimmigen französischen Ballade des 14. Jahrhunderts; leider legt auch die aus Straßburg stammende Handschrift Prag Un.-Bibl. XI E 9, die sie f. 249′ in genau gleicher 2 stimmiger Fassung bringt, dem Cantus nur die 3 Anfangsworte Fies de moy — nicht Fleurs de Mai, wie Ambros, Gesch. d. Musik 2³ 361 las, der die Gleichheit beider Kompositionen auch nicht bemerkte und in diese Komposition überdies den nicht zu ihr gehörigen Tenor Talent mit den coccu coccu-Rufen einbezog — unter, so daß der volle Text noch unbekannt bleibt).

[1]) Anderen Handschriften entstammen: 1) f. 16 und 18 mit einstimmigen liturgischen Melodien; 2) f. 3 mit Werken Halle's (vgl. oben S. 197) und 3) f. 6 und 5, das mittlere Doppelblatt einer Lage aus einem Codex von kleinerem Maß, enthaltend: 3st. Agnus Dei (Agnus I f. 6, II f. 6′, III f. 5) und f. 5′ die 4 st. Ballade De ce que fol pense (Coussemaker l. c. Text Nr. 5; ebenso 4 st. hier f. 10 und Paris n. a. frç. 6771 f. 71′; 3 st. Chantilly 1047 f. 53′ mit der Komponistenangabe: P. des Molins; Flor. Panc. 26 f. 87; Paris it. 568 f. 124 und Fragment, früher Herrn Mac Veagh in London gehörig; vgl. J. Wolf, Handb. d. Not.-K. 1, 354 ff.).

[2]) Auch diese Handschrift vereinigte somit Motetten mit anderen mehrstimmigen Gattungen des 14. Jahrhunderts in einem Codex, wie das auch in allen übrigen größeren Handschriften französischer oder dem französischen Kulturkreis entstammender Provenienz, die Motetten des 14. Jahrhunderts oder im Stil des 14. Jahrhunderts überliefern, der Fall ist: in den Machaut-Handschriften, in Iv, in Apt, in Chantilly 1047, in der 1870 untergegangenen Straßburger lateinische, deutsche, französische und italienische Texte vereinenden Handschrift 222 C 22 (daß die Schuld am Untergang der Handschriften der alten Straßburger Stadtbibliothek nicht die deutschen Belagerer trifft, zeigte E. von Borries, Jb. f. Gesch., Spr. und Lit. Elf.-Lothringens 16, 1900, 305 ff.; außer Reuß', Coussemaker's und

Da eine eingehendere Beschreibung der Fragmente einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben muß, beschränke ich mich darauf, aus dem Motetten-Faszikel folgende Werke, von denen eines noch dem Repertoire des 13. Jahrh. angehört, zu nennen[1]).

Lippmann's Mitteilungen [vgl. J. Wolf, Mens.-Not. 1, 384 ff.] vgl. auch A. Jung [1850; vgl. Sammelb. 6, 618], die in der musikgeschichtlichen Literatur bisher nicht beachteten Angaben in P. Ristelhuber's Bibliogr. alsac. 1869, erschienen 1870, 117 ff. und Ch. van den Borren in Ann. de l' Acad. roy. d' Archéol. de Belg. 1922), in Turin Naz. J II 9 (A 486) (vgl. Sammelb. 6, 640; beim Brand 1904 beschädigt; W. Meyer [† 1917; seinen handschriftlichen Nachlaß und seine große Sammlung von Photographien mittelalterlicher Handschriften bewahrt die Un.-Bibl. Göttingen] stellte [in ungedruckten Untersuchungen] für den Inhalt dieser Handschrift teils cyprische, teils savoische Provenienz fest; und zwar sind die lateinischen [ganz im isorhythmischen Stil komponierten] Motetten sicher vor 1414 in Cypern am Hof Jan's von Lusignan entstanden und die französischen Werke entweder ebendort oder etwas später, nachdem Jan's Tochter Anna 1433 Ludwig von Savoyen geheiratet hatte, am Savoyer Hof, an dem übrigens 1434 Dufay nachweisbar ist [vgl. F. Saraceno, Giullari e Menestrelli . . . 1390—1438 in: Curiosità e Ricerche di Storia subalpina 4, 1880, 247: Zahlung von 10 Florin am 8. August 1434 an den Kapellan des Herzogs von Savoyen Gugl. Dufay, der in seine Heimat zum Besuch seiner Mutter reist; Dufay war also um diese Zeit, in der er — von August 1433 bis Mai 1435 — in den päpstlichen Sängerlisten fehlt — F. X. Haberl, Viertelj. 1, 462—464 = Bausteine 1, 66—68 —, nicht, wie allgemein angenommen wird — vgl. z. B. H. Riemann, Hb. d. M. G. 2, 1, ^{1}105 ^{2}107 — in Pisa oder Florenz]), in Modena Est. lat. 568 und, wenn auch diese späte Handschrift des 15. Jahrhunderts wegen der Aufnahme einer Chantilly-Motette ebenfalls in diesem Zusammenhang genannt werden darf, in Bologna Lic. Mus. 37.

[1]) Aus der großen Zahl der französischen weltlichen Werke seien hier folgende herausgehoben: f. 2 3st. Ballade Pour che que je ne puis (Coussemaker Text Nr. 19); ib. 3st. Virelai Petit guerredon (Text Nr. 20); f. 4 Espoirs (?) me fuyt (= Straßburg f. 72?); f. 7′ 3 st. Virelai Dame dragme de confort; f. 8 4st. Rondeau Quiconques veut (Coussemaker Hist. Tf. 36; Text Nr. 23; nur 3 st. in Flor. Panc. 26 f. 80 und 79′ und Paris it. 568 f. 11; mit mir unbekannter Stimmenzahl in Iv f. 6′); ib. 3 st. Tripelvirelai Donne moy, Alon commenchier la feste und J'oy les cles (Texte Nr. 24 und 25, irrig beide als „Chanson . . . pour voix seule" bezeichnet; = 3 st. Bern A 421 f. 19; her. von F. Gennrich, Rondeaux usw. S. 50 und J. Wolf, Musikal. Schrifttafeln 1923, Tf. 81; in Ca B ist zum Tenor die interessante, aber wohl irrige Angabe zugefügt: Tenor dicitur secundum dictamen rondelli; doch liegt wohl die Virelai-, nicht die Rondeauform dem Ganzen zu grunde); f. 9 3st. Ballade Ne celle amour (Tf. 35; Text Nr. 21); ib. 3st. Chanson Un fait d'armes (Text Nr. 22); f. 10 De che que fols, vgl. S. 284 Anm. 1; f. 10′ 2 Stimmen eines Virelais, das anscheinend mehrere Texte vereinigt: Et je ferai li secons (Text Nr. 11; einer Stimme untergelegt) und [Je comenche ma canchon] (Text Nr. 10; nur der Schluß des Textes ist neben einer 2. Stimme erhalten; vgl. auch oben); ib. 3st. Doppelvirelai Venes a nueches und Vechi l'ermite (Tf. 34, 2, wo aber das Triplum, dessen Zugehörigkeit zum Cantus und Tenor Coussemaker nicht erkannte, fehlt; Text Nr. 12); f. 13 3st. Virelai Par mon serement (Text Nr. 15); ib. 3st. Doppelvirelai Que puet faire und Ce n'est mie (Text Nr. 16); f. 13′ 4st. Rondeau Se vous n'estes (das Triplum dieses sehr verbreiteten Rondeaus Machaut's, dessen Überlieferung hier bisher ganz unbeachtet blieb, ist hier singulär; ursprünglich war es nur 2stimmig komponiert: Paris frç. 1584 f. 477′, Codex Vogüé f. 318, frç. 22 546 f. 151, frç. 1586 f. 202, Prag Un.-Bibl. XI E 9 f. 257′ [über die Straßburger Provenienz dieser Handschrift vgl. M. Vogeleis, Quellen und Bausteine zu e. Gesch. d. Musik... im Elsaß 1911, 82 ff.] und Modena lat. 568 f. 34 [Textdruck nach Modena: G. Bertoni, Poesie musicali francesi nel cod. est. lat. Nr. 568, Archivum Romanicum 1, 1917, 44, ohne den Verfasser zu kennen, wie auch sonst Bertoni's Ausgabe dieser Texte sehr verbesserungsbedürftig ist]; durch einen Contratenor erweitert ist es 3st. in Paris frç. 9221 f. 134 und Flor. Panc. 26 f. 60; einen anderen Contratenor überliefert Modena f. 5′); f. 14′ 3- (oder 4-)st. Virelai En gage de retourner (Text Nr. 17); ib. 3st. Virelai Pour vous reveoir (Text Nr. 18; 2st. auch in Prag f. 251′); f. 15 4st. Ballade De petit peu (auch diese Überlieferung dieser sehr verbreiteten Ballade Machaut's blieb bisher unbeachtet; ursprünglich war sie 3st. ohne Contratenor: 1584 f. 463, Vogüé f. 305′, 22 546 f. 140 [her. von J. Wolf, Gesch. d. M.-N. Bd. 2 und 3 Nr. 24], 1586 f. 199 und 9221 f. 147; 3st. mit Contratenor überliefern sie: Chant. f. 18′, Flor. Panc. 26 f. 100 und Paris it. 568 f. 124′; nur 2st. ist sie in Prag f. 260; 4st. wie hier erscheint sie später auch in Modena f. 26 [Text: Bertoni l. c. S. 37, ebenfalls ohne den Verfasser zu kennen]); f. 15′ 4st. Ballade En remirant vo douce pourtraiture amours m'a fait (Text Nr. 26; nicht mit Ph. von Caserta's En r. v. d. p. en la quelle identisch).

Auch eines andern, sonst unbekannte mehrstimmige französische Lieder des 14. Jahrhunderts überliefernden, in der musikgeschichtlichen Literatur erst 1915 bekannt gewordenen

f. 17 beginnt mit dem Schluß des Triplums Apta caro und dem Tenor Alma redemptoris (bekannt aus Iv f. 5′, Chantilly 1047 f. 60′, Modena lat. 568 f. 17′ und der lobenden Erwähnung von Ph. von Caserta, Couss. Scr. 3, 118). Dann folgt die auch in Tu Nr. 26 (vgl. oben S. 205) und Iv f. 22 überlieferte Doppelmotette Les l'ormel und Main se leva sire Garins mit dem Tenor, dessen Bezeichnung in Ca B nicht mehr erhalten ist, die einzige ältere Doppelmotette in diesen Fragmenten, die hier also mit einem so viel jüngeren Werk wie der Alma-Doppelmotette zusammen auf der gleichen Seite erscheint. Coussemaker druckte Triplum- und Motetustext l. c. als Nr. 8 und 9, ohne ihre Zusammengehörigkeit zu erkennen (S. 188 f. bezw. S. 132 f., irrig als „Pastourelle“ bezw. „Chanson.... pour voix seule“ bezeichnet), und publizierte den Motetus für sich auf Tafel 32 seiner Hist., aus der dieser Motetus dann gelegentlich als 1stimmige Melodie, als Überlieferung einer Volksmelodie angesehen, wieder abgedruckt ist[1]).

Es folgen von Motetten u. a.: f. 17′ Cum statua Nabugodonosor, Hugo Hugo princeps invidie und Tenor Magister invidie, ein Werk Vitry's, vgl. oben (= Iv f. 14′); f. 17′ und 19 [Se paour] und Diex tant desir (= Iv f. 25′); f. 19′ und 19 A 3st. Benedicamus domino uni Deo; f. 19 A Triplum Colla jugo subdere mit Tenor Libera me (= Iv f. 17′ und Apt f. 20′ mit Motetus Bona condit und verloren in Straßburg „f. 69“ [lies 69′] und 70; citiert von Vitry, Couss. Scr. 3, 20, allerdings ebenfalls als Beispiel für eine andere Taktart, als die Motette hier zeigt); f. 19 A′ Motetus Fors perversa usw.; f. 17 A Triplum Par maintes fois ai oy recorder.... gracieuse vie[2]); f. 17 A′ und 11′ (ursprünglich die recto-Seite des Blattes) Fragment einer 4st. Doppelmotette mit Motetus Celsa cedrus und Tenor O quam magnus pontifex (= Iv f. 9′ mit Triplum Flos ortus; die Texte auch Da 521 f. 235); f. 11′ Fortune mere und Ma dolour (= Iv f. 53; Coussemaker Text Nr. 6 und 7); f. 11 4st. [Vos

---

Fragments sei an dieser Stelle gedacht: ein Blatt in Bologna, Un.-Bibl. 596 busta HH enthält: 1) 3st. Virelai Or m'assaut; 2) 2 Stimmen En esperant que de vous amés soye; 3) 2 Stimmen des Virelais La grant biauté (= 3st. Paris n. a. frç. 6771 f. 58′) und 4) 2 Stimmen des Virelais Nulle pitié ma dame; leider sind nach Frati die Verfassernamen nicht mehr lesbar; vgl. L. Frati, Il Libro e la Stampa 4, 1910, 15 und Riv. Mus. It. 22, 1915, 237. — Eine andere bisher unbeachtet gebliebene Überlieferung einer Anzahl von Machaut-Texten ist der Jardin de Plaisance (Erstausgabe bald nach 1501; Neu-Ausgabe 1910 in der Soc. des anc. textes frç.) und eine solche einer Machaut-Komposition ferner Padua 1475, wo (f. 44 der alten Musikhandschrift) anonym Machaut's 4st. Ite missa aufgenommen ist. Über die Texthandschrift Paris B. N. n. a. frç. 6221, die, worauf ich bereits Sammelb. 6, 610 hinwies, auch für die Musikgeschichte von Wichtigkeit ist, vgl. u. a. Oe. compl. d' Eust. Deschamps 2, 1880, XVII ff., 10, 1901, II ff. und 11, 1903, 106 f. und G. Raynaud, Mél. de phil. rom. 1913, 344 und 350.

[1]) J. Tiersot, Hist. de la chans. pop. en France 1889, 45 bemerkt wohl die „main plus ou moins savante“ in der hier überlieferten Melodiegestaltung des Main se leva, glaubt aber, daß diese nur eine Melodie von einer „donnée“ „éminemment populaire“ überarbeitete, während es sich doch wohl um eine spontane Erfindung einer Motetus-Melodie zum Tenor Je ne chaindrai mais handelt.

[2]) Das Triplum ist ohne musikalische Beziehungen zu Vaillant's Virelai P. m. f. ay oy recorder du rosignol, 3st. in Chant. f. 60, 2st. in Oswald von Wolkensteins Werken mit dessen deutschem Text dazu: Der mai mit lieber zal (vgl. Sammelb. 6, 613). Eine 3. Par maintes foys beginnende Komposition in Rondeauform citiert der Breslauer Traktat (Arch. 1, 336; vgl. oben). Ferner beginnt ein Balladentext dieser Zeit: Par maintes fois j'ay oy raconter in der (einst in Cl. Fauchet's Besitz befindlichen) Texthandschrift Stockholm frç. 53 saec. 15. (G. Stephens, Förteckning öfver de förnämsta brittiska och fransyska handskrifterna uti k. bibl. i Stockholm 1847, 162).

qui admiramini virgines] und Gratissima virginis species, ein Werk Vitry's, vgl. oben (= Iv f. 8'); f. 12 eine Doppelmotette mit dem Tenor Neuma; f. 12' Machaut's hier anonyme Doppelmotette Qui es promesses und Hay fortune (ib. Text Nr. 13 und 14 — alle 4 Texte irrig als „Chanson...pour voix seule" bezeichnet; vgl. oben S. 283; auch = Iv f. 24'; die Texte auch in Stockholm frç. 53; Textdruck ferner: Chichmaref l. c. 2, 497); f. 1 eine Patrem-Oberstimme und eine Unterstimme.

Weniger Zuwachs, als man vielleicht angesichts der zahlreichen Motetten-Citate in den Lehrschriften erwarten würde, erhält weiter unsere Kenntnis des Motetten-Repertoires des 13. Jahrhunderts durch die Theoretiker-Citate; wir dürfen dies als ein erfreuliches Zeichen dafür ansehen, daß wesentliche Lücken in der handschriftlichen Überlieferung dieser Kunst (im Gegensatz zum 14. Jahrhundert) bisher kaum oder nur in geringem Umfang festzustellen waren. Immerhin bringen auch die Theoretiker-Citate manches Neue, sowohl an ganz neuen Werken, wie an neuen Contrafacta und an neuen Stimmen zu älteren Werken.

Gründlichere Untersuchungen über die Autorenfragen und die Fragen über die Altersfolge der Traktate, das Abhängigkeitsverhältnis, in dem eine Anzahl von Traktaten gegenüber anderen steht, und vor allem über das Verhältnis der einzelnen Traktate zur Praxis fehlen bekanntlich noch; ebenso erfüllen bekanntlich die Ausgaben der Scriptores durch Gerbert und Coussemaker nur bescheidene Anforderungen. So wird hier in manchem die Musikgeschichte erst in Zukunft auf festerem Boden stehen. Selbst die Ausgabe des sowohl von Gerbert wie von Coussemaker herausgegebenen meist citierten Traktats dieser Epoche, der Ars cantus mensurabilis Franco's, ist nichts weniger als befriedigend[1]).

Die zeitliche Fixierung der einzelnen Schriften schwankt noch sehr. Vielfach wird auch heute noch der älteste Mensural-Traktat, die sogenannte Discantus positio vulgaris, in das 12. Jahrhundert gesetzt, obwohl, wie mir scheint, die Annahme, daß die Mensural-Notation sich schon am Ende des 12. Jahrhunderts ausgebildet habe, zu Consequenzen führen würde, die schlechthin unmöglich sind. Es wird dabei zu oft vergessen, daß auch eine Schrift wie diese nicht in die

---

[1]) Es überrascht, aus G. Cesari's Beschreibung der Franco-Handschrift Mailand Ambr. D 5 inf. (in: Boll. dell'Ass. dei Musicologi It., 3. serie, 1. punt., annata 1910/11; Cat. delle opere mus.... Città di Milano, Bibl. Ambr., S. 12 f.) zu erfahren, daß, obwohl Gerbert sie seinem Abdruck in seinen Scr. 3, 1784, 1 zu Grunde legte, sie schon in Kapitel 3 eine Reihe von Textanfängen citiert, die bei Gerbert völlig fehlen: Peccatorum miserere (für den Longae-Modus), Resurrexit hodie (für die andere Form des 1. Modus; aus Mü C bekannt), Virgo virginum rosa pre cunctis (für den 2.), Gaude virgo virginum (für den 3.), Paradisi porta (für den 4.) und Agmina milicie (lies: fidelium?) Catherine (für Franco's 5. Modus; öfter citiert; vgl. Rep. 1, 1, 108). Wenn diese Citate sonst meist unbekannter Werke auch offenbar zu den Interpolationen zählen, die für die in der Überlieferung der Melodien der Beispiele sonst gute Mailänder Fassung des Traktats charakteristisch sind (vgl. z. B. E. Kurth, Kirchenmus. Jb. 21, 1908, 44), so ist es doch von Bedeutung, sie kennen zu lernen. Ganz ungenutzt ist bisher die Handschrift Upsala C 55 saec. 15., die textlich teilweise ganz ihre eigenen Wege geht (vgl. T. Norlind in Sammelb. 2, 1901, 552 f., Allmänt Musiklex. 1916, 273 und Allmän Musikhistoria 1922, in der S. 197 ein Facsimile aus ihr ediert ist). Über den Wert der von Coussemaker ebenfalls nicht benutzten Handschrift Oxford Bodl. 842 vgl. H. Bellermann, Franconis de Colonia... caput XI in: Festschr. zur 3. Säk.-Feier d. Berl. Gymn. zum Grauen Kloster und separat 1874, S. 4, 5 und 16.

Anfangsepoche der Motette fällt, sondern auch sie, da sie schon neue Doppelmotetten des 4. Faszikels von Mo als Beispiele heranzieht, erst einem späteren Stadium der Motetten-Entwicklung angehört, wenn sie auch die einzige eine größere Zahl von Motetten citierende Schrift ist, die noch keine Berührung mit dem Repertoire des 7. Faszikels von Mo zeigt. Mehrere Menschenalter hindurch, in denen die Organum- und Conductus-Komposition eine lebhafte und mannigfaltige Pflege erlebt hatte, hatte auch für die feinsten und schwierigsten Werke dieser Kunst die mensurlose Quadrat-Notation genügt. Es ist bisher keine Lehrschrift bekannt, die die wechselreichen Phasen dieses Entwicklungsgangs begleitet. Ebenso war die Motette ohne Theoretiker-Beihülfe entstanden und hatte sich ohne diese weit ausgedehnt. Erst die neue Triplumkunst des Repertoires des 4. und 3. Faszikels von Mo macht eine rhythmisch klarere Aufzeichnung wünschenswert; eigentlich notwendig macht sie sogar erst der neue Stil des 7. Faszikels.

Erst bei diesen Notationsfragen setzt die Arbeit der Theoretiker ein, die nun auch, um ihre Lehre abzurunden, allerlei über Kompositionstechnisches zu formulieren suchen, was freilich, wie ein Blick auf die Kunstwerke selbst zeigt, niemandem in dieser Zeit auch nur entfernt gelang. Weder die Regeln über erlaubte oder verbotene Zusammenklänge noch das Theoretiker-Gestammel über die Stimmführung geben einen Begriff davon, wonach die Kunst der Meister dieser Zeit strebte und was diesen als erlaubt galt.

Und auch die Theoretikerarbeit an der neuen Mensural-Notation hatte schwer mit mancherlei Schwierigkeiten zu kämpfen, die im letzten Grunde darauf zurückzuführen sind, daß auch die Mensural-Notation mühelos zunächst nur modal rhythmisierte Melodien aufzuzeichnen imstande war, während die Entwicklung der Kunst selbst schon im Begriff stand, sich von den Fesseln der modalen Rhythmik zu lösen, und in der Zeit, in der Franco schrieb, die fortschrittliche Richtung der Motettenkunst sich schon von ihnen gelöst hatte (trotz dem für Francos Zeit nicht mehr zutreffenden Dictum Francos in Kapitel 2: „q u i l i b e t discantus per modos procedit"). So muß schon früh zu all den künstlichen, oft etwas verzwickten Aushülfen gegriffen werden — an denen dann die Mensural-Notation bis in das 16. Jahrhundert krankte —, um die Notation zur Aufzeichnung der neuen nicht mehr modal rhythmisierten Kompositionen gefügig zu machen. Auch hier hinken offensichtlich die Theoretiker der Entwicklung der Kunst selbst stark nach.

Was die einzelnen Phasen der Notation angeht, die in scharf unterscheidbarer Form von Lehrern wie Garlandia, Pseudo-Aristoteles und Franco verschieden gelehrt wird (vgl. auch oben S. 195), so ist es schwer, dafür bestimmte Zeiten festzusetzen zu versuchen, da sie lange nebeneinander hergingen und jede dieser Lehren vielleicht zuerst nur ihre örtliche Bedeutung hatte, bis Francos konsequente und klare, auch historisch gut motivierte Ausnahmen rücksichtslos bei Seite schiebende Formulierung (wenigstens für die einfachen Noten und Ligaturen, nicht für die Konjunkturen, deren Schreibung auch bei Franco völlig unklar bleibt) den Sieg davontrug. Mit der Entwicklung der Motette im 13. Jahrhundert, wie die Motettenhandschriften sie uns zeigen, würde es mir am besten

vereinbar erscheinen, die Discantus positio vulgaris zwischen 1230 und 1240, Garlandia's musikschriftstellerische Tätigkeit[1]) in die 40er Jahre und die des Pseudo-Aristoteles und Francos wiederum ein Jahrzehnt später anzusetzen[2]).

Die Theoretiker-Citate betreffen folgende Motetten.

Die Discantus positio vulgaris (C. S. 1, 96 f.) citiert Virgo decus, O Maria maris, In omni fratre tuo sum (lies: non), Gaude chorus, O natio nefandi und O Maria beata, die Moteti der Doppelmotetten Mo *4, 58; 4, 52 (vgl. Rep. 1, 1, 108); *3, 37; †3, 39 (ib. 221); *4, 51 und das lateinische Contrafactum (= †Ba Nr. 76) zum Motetus Mo 2, 19 (ib. 200). Bei den mit

---

[1]) In der ausführlichen Studie B. Hauréau's über Garlandia's echte und unechte Schriften in den Not. et Extr. 27, 2, 1877, S. 1—86, in der 31 Werke besprochen sind, fehlen die musiktheoretischen Arbeiten völlig. Zur Lit. vgl. auch Anal. hy. 50, 1907, 545.

[2]) Fehlen hier feste überlieferte Daten, so ist ein solches angeblich für das Lucidarium in arte musice plane des Marchettus von Padua überliefert, das 1274 geschrieben sein soll, dann also zeitlich gar nicht sehr weit von Franco entfernt sein würde; und für sein Pomerium in arte musice mensurate, dessen Lehren sich ganz auf dem neuen Boden der Kunst des 14. Jahrhunderts bewegen, wird als festzustellendes Datum 1309 angenommen, obwohl auch dieses Datum zu Bedenken Anlaß gibt, wenigstens für die sehr ausgebildeten, für dieses 1. Jahrzehnt des Trecento durchaus auffälligen Lehren über die italienische mehrstimmige Musik. Beide Daten sind falsch.

Das Datum 1274 geht auf den Wortlaut des Schlusses bei Gerbert, Scr. 3, 121 zurück: „Et hec de musica plana sufficiant tibi dicta. 1274. Explicit Lucidarium" usw. (ebenso nach der Handschrift bei A. Favaro, Intorno alla vita ed alle opere di P. de' Beldomandi in: Bull. di bibliogr. e di st. delle sc. mat. e fis. 12, 1879, 225 und separat S. 187), wo die Zeitangabe indes schon wegen der für das Mittelalter sehr ungewöhnlichen Form und sehr ungewöhnlichen Stelle sehr auffällig erscheint. So bedeutet es eine willkommene Bestätigung dieser Verdachtsmomente gegen die Echtheit der Angabe, daß G. Cesari in der eben für Francos im gleichen Codex Mailand Ambr. D 5 inf. stehende Schrift citierten Beschreibung des Codex S. 15 sagt, daß das Datum „di mano posteriore" zugefügt ist — trifft die Vermutung vielleicht zu, daß dieses Datum 1274, das die in Mailand Ambr. D 75 überlieferte Scientia artis musice des Elias Salomonis mit Recht trägt (vgl. Gerbert, Scr. 3, 64), von einem Benutzer beider Codices später irrig hierher übertragen wurde? —; auf irgend welche Authentizität hat es jedenfalls keinen Anspruch. Auch vom Lucidarium ist bisher keine Handschrift bekannt, die das Datum seiner Abfassung angäbe. Da in der Vorrede von Karl II von Neapel, der 1285—1309 regierte, als von „clare et excelse memorie domini Karoli" die Rede ist (G. S. 3, 65), ist deutlich, daß das Werk erst nach 1309 entstand. Auf frühestens den Anfang des 14. Jahrhunderts würde auch die Widmung an Rainer [Grimaldi?] schließen lassen. Schon Fétis wies Biogr. un. [1]6, 1840, 268 mit Recht auf diese schweren Widersprüche hin, ohne indes eine Möglichkeit zu sehen, das Datum 1274 im Mailänder Codex auszuschalten. Entschiedener bezeichnete er 1274 als Abfassungszeit ib. [2]5, 1863, 449 für unglaublich, besonders da in seiner eigenen Marchettus-Handschrift (die der Cat. de la Bibl. de F. J. Fétis acquise par l'état belge 1877 Nr. 5270 S. 616 f. zwar als saec. 13. bezeichnet, obwohl Fétis selbst sie, offenbar richtiger, dem 14. Jahrhundert zuschrieb) ein derartiges Datum fehlte. Trotzdem ist 1274 bis heute als Entstehungsdatum des Lucidarium unbeanstandet geblieben (auch L. Torri, Il tratt. di P. de' Beldomandi contro il Lucidario, Riv. Mus. It. 20, 1913, 707 ff. hält ganz unkritisch strikt an 1274 fest: „Il Lucidarium fu realmente composto nel 1274" [S. 716]; die hier für die Biographie des Marchettus citierten kleinen Schriften von T. Jacco 1840 und M. Balbi 1878 waren mir nicht zugänglich)). Da der Zusatz des Datums im Mailänder Codex aber keinen Glauben verdient, ist kein Zweifel, daß das Lucidarium erst nach 1309 entstand.

Das später geschriebene Pomerium ist Karls Sohn Robert, der 1309—1343 regierte, gewidmet (W. Götz, König Robert von Neapel, seine Persönlichkeit und sein Verhältnis zum Humanismus 1910, übersieht leider Roberts Beziehungen zu Musikern wie Marchettus). Die einzige Erwägung, die meines Wissens bisher für 1309 geltend gemacht wurde, war der Wunsch, die Spannung zwischen den Abfassungsdaten der beiden Schriften nicht zu groß werden zu lassen, die, wenn das Lucidarium 1274 entstanden wäre, für das 1. Regierungsjahr Roberts bereits 35 Jahre beträgt. Da dieses Motiv nun fortfällt und kein bestimmter Anhalt für die Ansetzung des Pomerium in die ersten Anfänge der Regierung Roberts vorliegt, ergibt sich hier ein Spielraum von mehreren Jahrzehnten und es steht nichts im Wege, das Pomerium etwas tiefer in das 14. Jahrhundert hineinzurücken und damit der Zeit, aus der die ersten italienischen mehrstimmigen Werke des 14. Jahrhunderts erhalten sind, erheblich anzunähern. — Codex Fétis ist jetzt Brüssel Kgl. B. II 4144 signiert.

* bezeichneten erscheinen die Kompositionen in Mo neu, bei den mit † die lateinischen Texte in Mo bezw. Ba.

Garlandia (C. S. 1, 98 ff. und 176 ff.) exemplifiziert nur an zahlreichen lateinischen Tenores (die seltsamerweise z. T. alphabetisch geordnet sind), von denen einige nur im Motetten-Repertoire Verwendung fanden, an wenigen Proben aus dem Conductus- (vgl. Rep. 1, 1, 99) und Organum-Repertoire[1]) und an einstimmigen Melodien.

Sehr viel reicher ist die Auswahl, die Franco trifft (G. S. 3, 4 ff.; C. S. 1, 119 ff.).

Kapitel 5, das den Wert der longae, breves und semibreves behandelt, bietet 17 Beispiele, die 3 Gruppen bilden. Die ersten 5 in modalen Rhythmen (in den 2 Formen des 1. Modus, im 3. und in Nebenformen des 3. Modus): In Bethleem (Ba Nr. 44; vgl. Rep. 1, 1, 103), Virgo viget (Ba Nr. 97; Contrafactum zu Mo 2, 21; ib. 115), Superans (aus: Ave lux; Mo 4, 56), Eximie pater (Mo 4, 60), Ave virgo regia (so irrig mit dem Triplum- statt mit dem Motetus-Anfang: Ave plena gracie citiert; Ba Nr. 3; Contrafactum zu Mo 2, 30) gehören sämtlich dem älteren Repertoire an. Die folgenden 7, die unregelmäßigere Brevesfolgen erläutern, sind entnommen aus einer auch von Doc. VI citierten, leider handschriftlich noch nicht nachweisbaren Passionsmotette zum Tenor Portare (Dari tradi capi flagellari, Cruci corpus adaptari, Manus pedes perforari und Aceto felle potari), dem Triplum Quant florist: Dex maudie (lies: Ceus maudie; Mo 3, 42) und dem der Epoche von Mo 7 entstammenden Motetus Eximium decus: Gratissimum . . und Virginum . . (Mo 7, 273). Die letzten 5 endlich: Mentibus, Sanguinem, Quid plura, Gaude virgo und Ave Maria, die längere Textpartien syllabisch zu Semibrevesfolgen deklamieren — auffälligerweise, obwohl geschichtlich sich diese neue Rhythmik an französischen Texten ausbildete, lauter lateinische Citate, die ich aber bisher noch nicht als Contrafacta nachweisen konnte —, scheinen sämtlich sonst unbekannten Werken zu entstammen.

Kapitel 9 gibt zur Erläuterung der Pausen 5 Beispiele, von denen das 1.: Maris stella fervens wieder sonst unbekannt ist, das 2.: O Maria mater, ein sehr ungeschicktes (auch aus Da bekanntes) lateinisches Contrafactum zu Haro (Mo 5, 94 u. s. f.; vgl. oben S. 203), sehr schlecht gewählt ist, da es nicht, wie Franco behauptet, einen Umschlag aus dem 2. Modus in den 1., sondern lediglich die allerdings sehr seltene Erscheinung des auftaktigen Anfangs (aber ebenfalls im 1. Modus) aufweist, und die 3 letzten (O Maria virgo, Povre secors und Respondi) den Tripla von Mo 4, 52 und 3, 39 entstammen.

Endlich bringen auch die 7 zweistimmigen Beispiele des Kapitels 11, die lediglich Beispiele für die verschiedenen möglichen Anfangsintervalle geben wollen und in zwei Fällen bereits genannte wiederholen, mancherlei Neues: Virgo Dei und Arida sind nur aus diesem Citat bekannte Contrafacta zu den sehr verbreiteten Motetten Mo 5, 86 und 6, 185 (vgl. Rep. 1, 1, 116 und 115), Mulier ein ebensolches zu Mo 2, 24; über O Maria mater und Virgo viget

[1]) Eine zur Silbe Al erklingende Stelle aus dem 3 stimmigen Alleluja Posui ist irrig S. 101 Cernens und S. 180 Ferens bezeichnet.

vgl. oben; Recordare ist auch der Komposition nach sonst unbekannt; über Ave plena, ein schon in W_2 überliefertes Contrafactum zu Mo 2, 20, vgl. Rep. 1,1,192.

Das 3stimmige Organum Dulcia ist ein Abschnitt des im Notre Dame-Repertoire nur in 2stimmiger (abweichender) Komposition vorkommenden Alleluja Dulce lignum. Das Hoquetus-Beispiel In seculum in Kapitel 13 entstammt dem oft überlieferten und oft citierten, von einem Spanier komponierten Hoquetus In seculum (vgl. Rep. 1, 1, 133).[1])

In der 4. von Hieronymus von Mähren in seinen großen Traktat aufgenommenen Schrift, der kurzen Abhandlung von Petrus Picardus (C. S. 1, 137 ff.), fehlen leider die Melodien und auch die Texte sind z. T. nur so kurz und so fehlerhaft citiert, daß nicht immer sicher zu entscheiden ist, was der Verfasser meinte. Gaude chorus, Bethleem (lies: In Bethleem) und O Maria [maris] sind die auch hier citierten Moteti Mo 3, 39, Ba Nr. 44 und Mo 4, 52; Ja n'amerai ist wohl der mit dem Hoquetus In seculum später verbundene Text (vgl. oben); mit den für den 2. und 3. Modus citierten Anfängen Marie und Maria (S. 137 bezw. ebenfalls Marie S. 139) sind wohl Marie preconio (Mo 7, 283) und O Maria beata (vgl. oben) gemeint; Honores entstammt einer handschriftlich unbekannten, aber auch sonst citierten Motette; Prebeas (lies: prebeat) auxilium citiert eine neue Stelle aus Eximium (Mo 7, 273; vgl. oben); die 6 weiteren Citate: Pater omnium, A ma dame (nicht aus W_2 1, 17 oder Mo 3, 39), Pro nobis exorans, Et que de nulle, Ne una und Bone sint (das Beispiel für den in Kompositionen nirgends nachweisbaren 4. Modus; nicht in Bone compaignie zu emendieren) konnte ich noch nicht identifizieren.

Anonymus VII (C. S. 1, 379) nennt nur Bone compaignie (Mo 2, 33) und O quam sancta (Mo 3, 36), Anonymus I (C. S. 1, 302) nur den „motetus" Non pepercit (Ba Nr. 66; Bes Nr. 22) und Walther Odington nur 2 Motetten zum Tenor Agmina, den Motetus De penetratoribus (C. S. 1, 246; musikalisch identisch mit Vetus vaticinium, Mo 5, 108; mit diesem Text verloren in Bes Nr. 18)[2]) und eine Doppelmotette mit dem bekannten Motetus Agmina milicie (Ba Nr. 6; vgl. Rep. 1, 1, 107 f.) und einem an Stelle der 2 älteren Tripla später hinzukomponierten, bisher nur aus Theoretiker-Citaten bekannten Triplum Agmina fidelium (S. 248), und unter den sämtlich unbezeichnet gebliebenen Hoqueti (S. 249) auch den Hoquetus In seculum.

Mehrere Schriften geben 5 oder 6 Modus-Beispiele, unter denen sich mehrfach die gleichen Melodien citiert finden. So nennt Anonymus II (C. S. 1, 307) 6, 3 aus dem alten Repertoire: In Bethleem und Gaude chorus (vgl. oben) und Mellis stilla (Mo 3, 40), 2 aus dem späteren: Eximium (Mo 7, 273) und En grant dolour (Mo 7, 276) und Honores (als Beispiel für den 4. Modus; vgl. oben). Die gleichen außer dem Beispiel für den letzten Modus (En grant) bilden die Beispiele „De modis secundum Franconem" in München

[1]) Mit Unrecht setzt Aubry, Cent Motets 3, 1908, 156 ein „[?]" zu In seculum, während schon O. Koller, Viertelj. 4, 1888, 37, trotz den starken Varianten in Francos Citat die Quelle richtig erkannte.

[2]) Daß Coussemaker's Lesart De penetrationibus, die auch zum Rhythmus nicht paßt, auf einem Lesefehler beruht, zeigt das Facsimile der Handschrift Cambridge Corp. Chr. Coll. 410 in H. E. Wooldridge's Early Engl. Harm. 1, Tf. 41.

St.-B. lat. 5539 (Mü C) f. 26′ und 27. Anonymus III (C. S. 1, 324) beschränkt sich ebenfalls auf 5, ohne aber dabei die richtigen Melodien anzugeben: O Maria maris und Honores (vgl. oben), Che sont amours (lies: amouretes; Mo 7, 288), O beata virgo Maria (in: O Maria beata genitrix zu emendieren? vgl. oben) und Virginale (das 3. in Mo 8, 330 und Da Nr. 3 überlieferte Triplum zur Descendi-Motette, die mit 2 älteren Tripla u. a. aus Mo 7, 282 und Ba Nr. 25 bekannt ist); hier fehlt das Beispiel für den longae-Modus. Der in Coussemaker's Hist. de l'harm. au m. â. 1852 als „Document V" abgedruckte Traktat wiederholt, ebenfalls z. T. mit willkürlichen Melodien, S. 272f. In Bethleem, O Maria maris, Honores und En grant (vgl. oben) und citiert weiter: Diex ou porrai je (Mo 7, 288) und Halle's Chief bien seant (Mo 7, 258). Endlich gibt auch ein deutsch geschriebener kleiner Traktat des 14. oder beginnenden 15. Jahrhunderts[1]), den die im Anfang des 15. Jahrhunderts zusammengestellte Straßburger Handschrift 222 C 22 (vgl. oben S. 284) überlieferte, der Anonymus IX in Coussemaker's 3. Scriptores-Band (S. 411–13), 5 Modus-Beispiele; und zwar für den 1., 2. und 5. die „muteten" O Maria maris (Mo 4, 52) und Marie preconio (Mo 7, 283) und „den tripel" O Maria virgo davidica, der uber O Maria maris stella gat", ohne daß aber die Melodien richtig citiert wären; so bleiben die unbezeichneten Beispiele für den 3. und 4. Modus, deren Melodien offenbar ebenfalls rein willkürlich angegeben sind, nicht identifizierbar. Es ist bemerkenswert, wie zahlreich auch hier in diesen knappen und oft sehr oberflächlichen Darstellungen die Beispiele aus der Epoche von Mo 7 sind.

Etwas mannigfaltiger sind die Beispiele des „Document VI" in Coussemaker's Hist. S. 275ff. Von schon erwähnten finden sich auch hier: In Bethleem, Eximium (der Anfang und die Stelle virginum reorumque usw.), Veni tradi (lies: Dari tradi; hier mit dem Tenor Portare citiert), Honores, O Maria beata, Mellis stella (lies: stilla) und der Hoquetus In seculum. Ferner citiert der Verfasser aus dem älteren Repertoire: Vous ni dormirez (Mo 2, 30), Cruci domini [sit cunctis horis] (Ba Nr. 19; Contrafactum zu Mo 3, 41) und Gaude chorus de nostra leticia (sonst unbekanntes Contrafactum zum Triplum Povre secors; Mo 3, 39) und aus dem neueren: Cruci cruci domini laus sit erogata (sonst unbekanntes Contrafactum zu Mo 7, 257), Au renoveler (Mo 7, 253), Jeu qui li ai . . . (aus: Aucun ont trouvé; Mo 7, 254), Amor qui cor mulceat (lies: vulnerat; Mo 7, 264) und Verbum caro (Mo 7, 284). Nicht identifizierbar sind bisher: Sola Christi parens, Virga sicca uxorem induit, Laus sit regi glorie und das auch von Handlo citierte Triplum Novum melos usw.

Ebenso eigenartig ist die von Pseudo-Aristoteles getroffene Auswahl von Beispielen (C. S. 1, 271 f. und 279 ff.). Zu den bereits erwähnten gehören nur: Maria beata (lies: O Maria beata; vgl. oben), O Maria virgo (Mo 4, 52) und Marie preconio (Mo 7, 283). Im alten Corpus von Mo finden sich außerdem: Trop j'use[2]) und S'en dirai (aus Quant voi la florete; Mo 2, 34)

[1]) Ihn nur seines Inhalts wegen bereits dem 13. zuzuweisen, wie Coussemaker 3, S. XXXVII tut, scheint mir kein Grund vorzuliegen.

[2]) Die 3 breves rectae dieses Beispiels finden sich indes in keiner der 3 erhaltenen Fassungen des Triplums, weder in Mo 2, 34 und Ba Nr. 49, noch auch in Ψ Nr. 2 im Codex Ψ selbst.

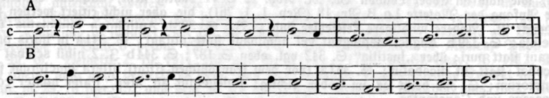
und Demenant grant joie (Mo 5, 74), 2 Motetten, die (wie Marie preconio) auch im Anhang des Traktats im Codex Ψ folgen (vgl. oben S. 209), A ma dame (aus Povre secors; Mo 3, 39; vgl. oben), Mamelettes a si dures (lies: duretes; aus Quant florist; Mo 3, 42) und O quam sancta (Mo 3, 36; vgl. Rep. 1, 1, 116). Vilains leves ist sonst nur aus der Verwendung als Tenor zu Mo 8, 313 bekannt. Die Pfingstsequenzen Sancti spiritus und Veni sancte spiritus (S. 279; Chev. Nr. 18557 und 21242) sind mit ihren liturgischen Melodien citiert[1]). Die Citate: Deus ele m'a tolu (nicht mit Cele m'a tolu Mo 5, 78 und 8, 312 identisch)[2]), O virgo virginum celi domina[3]) und Domine domine domine rex glorie (kein Contrafactum zu einer bekannten Motette zum Tenor Domine) ließen sich bisher noch nicht identifizieren.

Der wegen seiner geschichtlichen Nachrichten so wichtige englische **Anonymus** IV (C. S. 1, 327 ff.; vgl. Rep. 1, 1, 58) ist leider in seiner vielfach wie eine unredigierte Nachschrift eines Vortrags anmutenden, formlos gebliebenen Schrift – so zahlreich er die französischen Komponisten, Lehrer und Notatoren und einzelne Organa und Conductus des Pariser Notre Dame-Repertoires aufführt (u. a. S. 327 f., 334, 341 ff., 350, 354 und 360 ff.), so gut er weiter über Besonderheiten seiner Landsleute (S. 328, 339, 344 ff. und 349), u. a. der von „Westcuntre" (S. 358), der „Lumbardi" (S. 358) und der Spanier, unter denen er die „Pampilenses" und die Aragonier besonders nennt (S. 345 und 349 f.), unterrichtet ist und so willkommene Bemerkungen er auch über die

1) Bemerkenswert ist die modale Rhythmisierung, in der die Sequenzen-Melodien hier erscheinen, die 1. in lauter longae, die 2. im Wechsel von longa und brevis. Die hier citierte Fassung der Melodie Veni: D E F E beginnend (statt des gebräuchlichen Anfangs C D E F; vgl. [J. **Pothier**], L. Grad. ²1895, 267; Graduale [Ed. Vat.] 1908, 249; Grad. ad usum Canonici Praemonstratensis Ord. 1910, 382; G. R. **Woodward**, Songs of Syon 1910, S. 146 usw.) findet sich auch im Grad. juxta ritum sacri ord. Praedicatorum, Rom [1907], 254. **Coussemaker**, L'art 170 identifiziert Veni irrig mit der Motette Mo 4, 54; auch Koller l. c. 35 erkennt die Quelle der Melodie nicht.

2) Codex Erfurt 8° 94 f. 89', in dem leider die Melodien nicht ausgefüllt sind, liest statt dessen: Diex ele m'a tout mon cuer emblé, was zur Melodie

anscheinend noch besser paßt. Auch diesen Text fand ich im Motetten-Repertoire bisher noch nicht wieder. Ein ähnlicher Refrain: Diex ele m'a et mon cuer et ma vie tout emblé schließt die Moteti Mo 6, 178 und 5, 120; seine Melodie sei hier angeführt, da hier der verhältnismäßig seltene Fall vorliegt, daß sie dem verschiedenen Zusammenhang zu liebe den Modus wechselt und in Mo 6, 178 (A; übrigens einem der ganz seltenen Werke, das zwischen 2. und 1. Modus wechselt; sein Abdruck und seine Übertragung am Schluß von Raynaud, Rec. de mot. 2 sind völlig entstellt) im 1. (und 5.), in Mo 5, 120 (B) dagegen im 3. (und 5.) Modus steht:



3) Der genau gleiche Rhythmus kommt mehrfach in den Triplum-Kompositionen des 3. und 4. Faszikels von Mo vor; doch ist weder dieser Text noch die genau gleiche Tonfolge in ihnen nachweisbar. Statt dieses Textes ist in der Ausgabe des Traktats in den Schriften **Beda's** (Opera, Basel 1563, 1, 432; Köln 1688, 1, 364; **Migne**, Patr. lat. 90, 1862, 936) der gleichen Tonfolge als Text: Suaut voile dont tans vnd etc untergelegt, was offenbar in Quant voi le dous tans venir zu emendieren ist (Mo 5, 121), aber weder melodisch noch rhythmisch stimmt.

Instrumentalmusik einfließen läßt (u. a. S. 328, 338 f., 341, 347 und 362 f.) — sehr wortkarg über die Motette, obwohl seine Schrift, da er Franco citiert und von dem Wirken des englischen Sängers Blakesmit „in curia domini regis Henrici ultimi" (Heinrichs III, † 1272) spricht (S. 344), in der vorliegenden Fassung erst dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts angehören kann.

Merkwürdigerweise kommt der Terminus „Motetus" für die Motette bei ihm überhaupt nicht vor; und der Motette gewährt er nur beim „Discantus" eine ihrer Bedeutung in keiner Weise gerecht werdende Aufnahme (S. 356—358). Ebenso fehlen in seiner Aufzählung der Volumina des Notre Dame-Repertoires (S. 342 und 360) die Motetten-Faszikel ganz, obwohl schon Codex F 2 umfangreiche gesonderte Motetten-Sammlungen mit den Organa- und Conductus-Faszikeln vereinigt. Es bleibe vorläufig dahingestellt, ob der Grund in mangelhafter Vertrautheit mit der Entwicklung der Motette liegt, wie sie bei einem Engländer, der zwar eine anregungsreiche Studienzeit in Paris verlebte (vgl. Archiv 3, 366), dann aber offenbar außer Fühlung mit der späteren französischen Praxis geriet[1]), wohl erklärlich wäre.

Er gibt, wie Garlandia, mehrere Tenores als Beispiele (S. 334, 348 f. und 358)[2]); er nennt den Hoquetus In seculum als ein Werk, das „quidam Hispanus" komponiert hatte (S. 350; vgl. Rep. 1, 1, 133); aus dem ganzen Motetten-Repertoire führt er aber im Discantus-Kapitel nur einen einzigen französischen Refrain als Beispiel an (in schwerfälliger Beschreibung der Melodie): Jo quiday me maus celer, me jo ni puis k'amurs ne mi lesse (so im Codex; S. 357), der in (musikalisch entsprechender) kürzerer Form die Motette W_2 4,9 = N Nr. 19 und in der hier citierten Form den in D nur textlich überlieferten Motetus D Nr. 10 umschließt (vgl. Rep. 1, 1, 207 f. und 309), also im Motetten-Repertoire nur als gespaltener Refrain, nicht als zusammenhängende Melodie, wie sie hier citiert ist, bisher nachweisbar erscheint. Im übrigen bleiben sowohl die Modi-Erklärung, mit der er — höchst charakteristisch — seine Ausführungen eröffnet, wie die Darstellung der Lehren von den Notenwerten, von der Stimmführung und von den Zusammenklängen, wie auch die vielfach rein schematischen Bildungen aller möglicher modaler Unterformen[3]) ohne der musikalischen Praxis entnommene Beispiele.

---

[1]) Gastoué's Auffassung dieses Schriftstellers als eines „professeur anglais fixé à Paris" (Les Primitifs 1922, 39) halte ich für irrig.

[2]) Es gehört zu den Lesefehlern bei Coussemaker, daß S. 334a statt Laqueus contritus est, wie auch im Codex London Br. M. Roy. 12 C VI richtig steht, Laqueus conteritur, der Anfang der Motette Lo B Nr. 18 (Rep. 1, 1, 261), die aber nicht citiert werden soll, gedruckt ist. Andere wichtigere Lesefehler sind z. B.: S. 328b Antiphona Immolatus statt Alleluja; S. 339b Anglici depingunt vel nominant statt notant; S. 341a in libris primi organi statt puri; über „Justitia" S. 342 vgl. oben S. 187; S. 344b Z. 2 nihil sciebat aut docebat statt ut dicebatur; S. 357a (vor dem französischen Citat) littera junctorum statt punctorum; S. 360 heißt es im Codex richtig: Relegentur ab area, Pater noster commiserans und Constantes.

[3]) In W. Niemanns „Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Joh. de Garlandia, ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts" 1902 (Publ. d. I. M. G., Beih. 6) fanden diese vielfach geschichtlich durchaus belanglosen Casuistiken eine ausführliche Darstellung, die leider durchweg theoretisch-konstruktiv bleibt und, da sie die erhaltenen Kunstwerke so gut wie gar nicht heranzieht, der Theorie ohne Kritik gegenübertritt und daher oft irrt.

Ebenso beschränkt sich Johannes de Grocheo in seinem wegen der Behandlung sehr vieler sonst nirgends erörterter Fragen besonders wichtigen Traktat, in dem er z. B. für die 1stimmigen Formen eine größere Zahl von Beispielen nennt (vgl. oben S. 202), bei den Motetten, die, hier bald „moteti", bald „motelli" bezeichnet, hier nur mehr als mindestens 3stimmige Form beschrieben sind, auf allgemeinere Ausführungen, ohne auch nur ein einziges Beispiel anzugeben (Sammelb. 1, 100 und 106 ff.). Der von ihm genannte Hoquetus Ego mundus (S. 108) ist bisher nicht nachweisbar, falls nicht in Darmstadt 2663, der einzigen Handschrift, aus der Grocheo's Traktat bisher bekannt ist, bei Ego ein Schreibfehler für Virgo (Ba Nr. 103) vorliegt.

Auch späteren Traktaten, deren Verfasser bereits in einem Zeitalter sehr veränderter musikalischer Anschauungen schrieben, verdanken wir auch über die Motette des 13. Jahrhunderts noch mancherlei neue Nachricht.

Unter ihnen ist zuerst das Speculum Musice des Johannes de Muris[1]) zu nennen, in dem Muris in seiner eigensinnigen Unduldsamkeit die zu seiner Zeit „moderne" Kunst abzulehnen nicht müde wird, dafür die alte aber um so beredter preist, wenn er sich über manches auch schon so unbestimmt ausdrücken muß, wie z. B. über ein von ihm in Paris gehörtes Triplum „a magistro Francone, ut dicebatur, compositum" (C. S. 2, 402). Zuverlässiger scheinen seine Angaben über Petrus de Cruce (vgl. oben S. 197) zu sein, „ille valens cantor Petrus de Cruce, qui tot pulchros et bonos cantus composuit mensurabiles et artem Franconis secutus est" (ib. 401). Das Triplum S'amours eust, aus dem er (ib.) den Anfang und eine Stelle aus Vers 2 citiert, in dem Petrus „primo incepit ponere 4 semibreves pro tempore perfecto", das den 7. Faszikel von Mo eröffnet (7, 253; auch in Tu Nr. 21 überliefert; dagegen nicht im Codex Ba, der diese sehr ausgedehnten Tripla nicht aufnimmt), steht wohl nicht ohne Grund in Mo an dieser markanten Stelle. Das Triplum Aucun ont trouvé,

---

[1]) Obwohl dieses höchst voluminöse, wohl dem 2. Viertel des 14. Jahrhunderts angehörende Werk, das vollständig bisher nur aus der Handschrift Paris B. N. lat. 7207 bekannt ist (in ib. 7207 A fehlt Buch 6 und 7), schon Mersenne's Aufmerksamkeit erregte (vgl. Ch. Burney, Gen. hist. of music 2, 1782, 199) und bereits von J. J. Rousseau nach seiner eigenen Angabe fast vollständig durchgelesen wurde (Dict. de mus. s. v. Musique; Oe. compl. [2]13, 1826, 79; vgl. G. S. 3, S. [II]), ist bisher bekanntlich nur Buch 6 und 7 ediert und über seine Abfassungszeit und das Leben und die anderen Schriften seines Verfassers, dessen Namen (freilich in Verbindung mit Schriften, die ganz andere musikalische Auffassungen als das Speculum Musice lehren) bis in das 16. Jahrhundert populär blieb (vgl. u. a. P. Wagner, Univ. u. Musikwiss. 1921, 17 f. und Archiv 3, S. 4), viel vermutet und combiniert, ohne daß diese in der Tat weit ausgreifenden Fragen jedoch schon gründlich untersucht wären. Die von G. Allix (Merc. Mus. 4, 1908, 592) in Aussicht gestellte „étude d'ensemble sur J. de Muris" usw. scheint noch nicht erschienen zu sein. Mit Recht sind in jüngster Zeit für die Biographie die mehrfachen Hinweise auf Lütticher Gebräuche in Buch 6 betont (R. Steglich, Die Quaestiones in Musica, Publ. der J. M. G., Beihefte 2, 10, 1911, 187 und G. Allix, Trib. de St.-Gerv. 18, 1912, 205). Es scheint noch nicht bemerkt zu sein, daß der anonyme fragmentarische Traktat in Flor. Laur. pl. 29, 16 saec. 15., aus dem A. de La Fage, Essais de diphthér. mus. 1862, 346 ff. die Kapitelüberschriften und einige Auszüge abdruckt („Anonymus II" in der vorher erschienenen, nur neu eingeleiteten Sep.-Ausg. einiger Texte aus den Essais: Nic. Capuan-presb. comp. musicale ... edidit, ... inedita scriptorum anonymorum fragmenta subi junxit J. A. de La Fage 1853, 41 f.; statt „pl. 39" S. 4 ist „29" zu lesen), sich aus Fragmenten des Speculum Musice zusammensetzt (mit Verbesserungen zu La Fage nach der Handschrift: Buch 2, 73—Ende; 1, 22—29; 6, 16—21, 23—25, 31, 34, 62, 70—71; 7, 2—4; [doch z. T. nur Abschnitte aus diesen Kapiteln]; die abgedruckten Stellen entsprechen C. S. 2, 303 und 385 ff.).

in dem Petrus „ampliavit se" und die brevis auch in 5 bis 7 semibreves teilte, aus dem Muris den Anfang und 3 weitere Stellen anführt, folgt in Mo unmittelbar dem ersten (7, 254; Tu Nr. 11). Ein drittes, in dem „unus alius" die Teilung der brevis auch in 8 und 9 semibreves anwandte, Mout ont chanté d'amours, aus dem Muris diesen Anfang und 2 weitere Stellen (S. 401 f.) angibt, ist leider noch nicht nachweisbar. Damit sind Muris' Motettenbeispiele freilich auch bereits erschöpft, die also alle 3 der Epoche von Mo 7 angehören. Für den Hoquetus citiert Muris (S. 417 ff.) eine merkwürdige 2stimmige Komposition, die im 1. und 3. Teil einen in einer verderbten romanischen Sprache aufgezeichneten (in der romanistischen Literatur meines Wissens noch nicht beachteten) Text: A l'entrade d'aurillo und Plaiguant plaiguant con sospirando (so im Codex) in 2stimmiger Conductusform komponiert und als 2. und 4. den gleichen 2stimmigen Hoquetus, der nur die Bezeichnung He odelo trägt, folgen läßt[1]).

Robert de Handlo, der seine 1326 beendeten „Regule cum maximis magistri Franconis cum additionibus aliorum musicorum" Franco, Petrus de Cruce, Petrus le Viser, Johannes de Garlandia, „Admetus de Aureliana", „Jacobus de Navernia" und sich selbst in den Mund legt (C. S. 1, 383 ff.), greift in seinen Beispielen noch einmal auch in das ältere Repertoire zurück. Als Beispiele für die 2 Formen des 1. Modus erscheinen wie früher (vgl. oben) In Bethleem und O Maria maris (im Druck ib. 401 ohne Text und irrig an In Bethleem angeschlossen statt auf Regula II folgend); die unbezeichnete Melodie des Beispiels für den 2. Modus konnte ich noch nicht identifizieren; ebenso waren die Beispiele zum 3. und 4. Modus: Quid miraris partum virgineum (ib.) und Rosula primula salve Jesse virgula (ib. 402)[2]) bisher anderweitig noch nicht nachweisbar. Daneben werden 4 Tripla im Stil von Mo 7 angeführt: Petrus de Cruce citiert sein (hier irrig „Motetus" bezeichnetes) Triplum Aucun ont trouvé (S. 389; vgl. oben) und „Franco" 3 weitere (S. 402): Agmina fidelium, das auch Odington, Novum melos, das auch Doc. VI als Beispiel geben (vgl. oben), und das sonst unbekannte Regina regni glorie usw. — In Johannes Hanboys' dem 15. Jahrhundert angehörender Summa endlich treten (C. S. 1, 424) die beiden (hier wiederum irrig „Moteti" bezeichneten) Tripla Aucun und Novum melos, dessen Melodie irrig mit der von Aucun verbunden ist, ein letztes Mal entgegen.

Über die Grenzen Frankreichs hinaus verbreiteten sich die Motetten des 13. Jahrhunderts, wie oben (S. 273 ff.) im Einzelnen verfolgt wurde, besonders nach England. Ebenso ist oben (S. 192 u. 204) schon die Anteilnahme Deutschlands am organischen Weiterbilden dieses Repertoires, über die freilich über Mut-

---

[1]) Teil 1 und 3 sind, wie bei den Conductus üblich, in Partitur geschrieben; im Hoquetus folgen die beiden Stimmen „Primus" und „Secundus" (vgl. Grocheo, Sammelb. 1, 109) in der Aufzeichnung nach einander, was R. Hirschfeld, J. de Muris 1884, 65 zu dem seltsamen Mißverständnis verleitete, die „Primus"-Stimme sei einstimmig vom ersten und die „Secundus"-Stimme ebenso vom 2. Sänger vorzutragen, wobei zu fragen ist, wie dann der Hoquetus eigentlich zustande kommen soll.

[2]) Rosula klingt wie ein Lai-Anfang; G. Beyssac stellt es Rass. Greg. 7, 1908, 315 mit Stellen aus dem Conductus Natus est natus est im Neujahrsoffizium von Sens (ed. Villetard 152) in Parallele. — Vgl. Nachtrag S. 315.

maßungen bisher nicht hinauszukommen ist, berührt. An Nachrichten aus Spanien, die die älteste Motettenkunst betreffen, fehlt es leider ganz. Dagegen geben mehrere Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts davon Kunde, wie in Italien und Deutschland eine Anzahl der Motetten des französischen Repertoires des 13. Jahrhunderts noch lange weiter lebte, und zwar in beiden Ländern in Kreisen, die abseits des großen Stroms der lebendigen Weiterentwicklung der mehrstimmigen Musik ihre Kunst pflegten und dabei auch diesen den damaligen „modernen" Musiker archaistisch anmutenden Werken mehr oder weniger Platz gönnten.

In Italien gewann, wie es scheint, die ältere Motette nur wenig Boden (vgl. auch Rep. 1, 1, 247) [1]), wie auch das neue italienische mehrstimmige Madrigal des 14. Jahrhunderts nicht von der Motettenform mit ihrer Differenzierung einer „Cantus-" und einer oder mehrerer instrumentaler Begleitstimmen

---

[1]) Die Nachrichten über Pflege der mehrstimmigen Musik in Italien im 12. und 13. Jahrhundert sind überhaupt sehr spärlich; vgl. Sammelb. 4, 51. — Die hier citierte Notiz aus den „Reiserechnungen Wolfger's von Ellenbrechtskirchen" (her. von J. V. Zingerle 1877) über Wolfger's Geschenk an die päpstlichen Sänger in Rom Sonntag Cantate (23. Mai) 1204 spricht in der 1. Aufzeichnung der Ausgaben (S. 40) nur von „cantores", in der späteren Zusammenstellung der Ausgaben aber (S. 27) von „discantores domini pape", worin offenbar das Gedenken an einen besonderen, nicht alltäglichen Kunstgenuß, den diese Sänger durch den Vortrag mehrstimmiger Musik bereiteten, zum Ausdruck kommt (so spricht auch M. Weber, Die rationalen und soziolog. Grundlagen der Musik 1921, S 68 mit Recht von dem hier „gerühmten Diskantieren der päpstlichen Sänger in Rom"), nicht umgekehrt, wie A. Höfer, Beitr. z. Gesch. d. dtsch. Spr. u. Lit. 17, 1893, 500 f., dieses „Urteil über die Leistungen der päpstlichen Hauskapelle" aufzufassen scheint, der, nach dem Zusammenhang seiner Ausführungen zu schließen, anscheinend besonders schlechte Sänger unter diesen „discantores" versteht. — Ein Talent wie diesen gab am 9. Mai 1204 der freigebige Bischof auch „cuidam vetulo discantori et filiis ejus" (S. 26 f.), der indes zu den zahlreichen „Francigenae" gehören kann, die sich auch in Italien viel hören ließen. — Über Salimbene's Chronik, deren Ausgabe in den Mon. Germ. Script. 32 1913 abgeschlossen wurde, vgl. Rep. 1, 1, 247 ff. — Mancherlei in der musikgeschichtlichen Literatur bisher nicht beachtete musikalische Nachrichten bietet die von Dom. de Peccioli († 1408) verfaßte Chronik des Pisaner Dominikanerklosters von St. Katharina (ed. F. Bonaini, Arch. stor. it. 6, 2, 1845, 397 ff.), die viel über die musikalischen Befähigungen der Ordensbrüder — Peccioli gibt von 267 kurze Viten — von der Mitte des 13. Jahrhunderts an berichtet, ausführlicher freilich erst für das 14. Jahrhundert wird; z. B.: fr. Jac. de S. Laurentio (S. 516; Nr. 171; † 1343) „placide cantavit discantavitque"; fr. Hugolinus (S. 555; Nr. 230; 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts) ist ausgezeichnet „et in cantu et discantu et in organis" usw. Das von Bonaini S. 516 citierte Testament des Pisaner Erzpriesters Ranieri Salinguerra von 1385 stiftet Benefizien für einen Priester, „qui sit cantor et discantor, si inveniri poterit", der gleichzeitig zur Aufgabe erhält „docere gratis omnes beneficiatos in Pisana majori ecclesia cantum vel discantum". — Vgl. ferner Tunstede, Couss. Scr. 4, 258 u. 295 = 3, 338 u. 362.

Auch S. Debenedetti kann in seinem Kommentar zu seiner Ausgabe des in Venedig Marc. lat. XII 97 erhaltenen anonymen Traktats über die dichterisch-musikalischen Gattungen des 14. Jahrhunderts (Studi medievali 2, 1906/07, 59 ff.; ohne den Kommentar wiederholt in Debenedetti's Il „Sollazzo" 1922, 181 ff.), der auch den „Motteti" ein Kapitel widmet, wenig Belege für die „Motette" in der ältesten italienischen Literatur anführen (l. c. 68 ff.). Die 49 „Mottetti" in Franc. da Barberino's (1264—1348) Documenti d'Amore, 2. parte, 6. doc. (1313 vollendet; älteste Ausgabe von F. Ubaldini, Rom 1640, S. 158 ff., die bereits im Register zu „Mottetto" und „Motto" 3 Nachweise aus den Novelle antiche, Lapo und G. Faidit bringt) sind nicht zur Komposition bestimmte kurze sinnspruchartige Gedichte freier Form. F. Redi's (1626—1698) Angaben in den Erläuterungen zu seinem Dithyrambus Bacco in Toscana (Erstausgabe 1685; Neuausgaben u. a. 1712, Opere di F. R. 3; 1778, Opere di F. R. 4; 1859, Poesie di F. R.), in dem er auch Motetten singen läßt („Canterellandovi / Con rime sdrucciole / Mottetti, e Cobbole, / Sonetti, e Cantici"), in einer ihm gehörigen Handschrift (offenbar Florenz Naz. Pal. 418) seien 2 Gedichte „Enzio's" und „Simbuono's" (lies: Siribuono's; beide Verfasserangaben sind aber nicht authentisch) als Motetten bezeichnet, trifft nach Debenedetti S. 69 f. nicht zu. Guido Cavalcanti's (um 1255—1300) Antwort auf ein Sonett Gianni Alfani's, die Codex Rom Chig.

ausgeht (während sich gerade aus ihr in Frankreich im 14. Jahrhundert die instrumental begleitete Liedform Machauts und seiner Schule entwickelt, die dann später auch Italien übernahm), sondern von der Conductusform mit dem gleichzeitigen oder nahezu gleichzeitigen Textvortrag in allen Stimmen und die Motettenform (außer der geringen Pflege der Form der Doppelmotette im italienischen Trecento) zunächst nur der (wie es im Charakter dieser Gattung liegt, nicht eben häufigen, auch [vgl. oben S. 283] von Frankreich angeregten?) italienischen Caccia das Aufbaugerüst abgibt, das dann freilich hier durch den vokalen Canon der 2 Oberstimmen eigenartig anziehend erweitert wird [1]).

Die einzigen nachweisbaren Spuren von Motetten des älteren Repertoires in Italien finden sich in 3 Laudi-Handschriften, in der die bürgerlichen Laudi-Sänger neben ihren zu 1stimmigem Vortrag bestimmten italienischen Laudi eine Reihe lateinischer zu 1- und mehrstimmigem Vortrag bestimmter Gesänge aufnahmen und unter diesen mit Sequenzen und anderen Formen auch eine Anzahl von Motetten vereinigten.

Die beiden diesen lateinischen Teil ihres Repertoires mit der Musik überliefernden Handschriften Flor. Naz. II I 122 **(Flor 122)** und II I 212 **(Flor 212)**, die aus Florentiner Kreisen stammen, charakterisierte ich bereits Sammelb. 4, 1902/3, S. 32. Flor 122 erscheint in ihm notenschriftlich archaistisch, Flor 212 umgekehrt in der Notation inkonsequent modernisiert; beide verraten durchaus den Mangel an wirklicher innerer Vertrautheit mit diesen Werken.

L VIII 305 f. 61 (Propugn. 10, 2, 1877, 342) „mottetto" nennt: Gianni, quel Guido salute (P. Ercole, G. C. e le sue rime 1885, 342), weist wohl in seinem in der italienischen Literatur durchaus ungewöhnlichen, ganz unregelmäßigen Aufbau die formale Eigentümlichkeit der lateinischen und französischen Motette auf, ist wiederum aber nicht zur Komposition bestimmt. Endlich Lapo Farinata's († nach 1311) Bezeichnung „Mottetto" (schon von Ubaldini angeführt; vgl. oben), die er Cavalcanti's Ballade „In un boschetto trova 'n pasturella" gibt (Ercole 392; Lapo's Antwortsonett ib. 396), bedeutet offenbar überhaupt keine Formbezeichnung, sondern, wie Debenedetti S. 70 mit Recht betont, ebenso wie z. B. „Mottetto" in Sacchetti's Novellen 228 und 254, „motto arguto", „piacevolezza".

[1]) Als älteste literarisch nachweisbare, wenn auch verlorene italienische Trecento-Komposition pflegt seit Burney, Gen. hist. of Music 2, 1782, 322, der in Rom auch die Handschrift Vat. 3214 sah, außer der von Dante im Purgatorio 2, 112 gepriesenen Komposition Casella's zu seiner Canzone Amor che nella mente mi ragiona Casella's Komposition zu Lemmo's Canzone Lontana dimoranza dogla citiert zu werden, die in Vat. 3214 f. 149 die Überschrift trägt: „Lemmo da Pistoja. Et Casella diede il suono", ebenso wie hier f. 151 zur Canzone Gentil mia donna la virtu d'amore bemerkt ist: „Questo fece Lupo (!) degl'Uberti di Firenze. E Mino d'Arezzo diede la nota". Da diese eine Sammlung italienischer Novellen und Gedichte enthaltende, einst P. Bembo gehörige Texthandschrift indes erst dem Anfang des 16. Jahrhunderts entstammt (vgl. L. Manzoni, Riv. di fil. rom. 1, 1872, 71 ff. und M. Pelaez, Rime ant. it. sec. la lez. del cod. vat. 3214 usw., Coll. di op. inedite o rare [73], 1895) und in älteren Quellen diese Angaben sich nicht finden, muß der Umstand, daß von den 201 Dichtungen dieses Codex nur 2 diese auch durch den Wechsel von suono und nota auffallenden Überschriften tragen und daß als Komponisten nicht die in den Musikhandschriften des Trecento vertretenen Meister (wie z. B. in der Sacchetti-Handschrift Flor. Laur. Ashb. 574 in den 33 Angaben, wer zu Texten Sacchetti's „sonum dedit"), sondern gerade die 2 aus der literarischen Überlieferung, aus Dante (vgl. oben) und Boccaccio (Decameron 10, 7), bekannten Musiker des Trecento genannt sind, den starken Verdacht erregen, in diesen Zusätzen eine Humanistenfälschung zu sehen. Irrig spricht A. Untersteiner, Storia della Mus. ^{3}1910, 79 (die 4. Auflage 1915 ist mir nicht zugänglich): „In due codici (!) vat. trovasi allato delle poesie (!) di Lemmo Orlandi l'osservazione: ‚et Casella diede il suono' . . . . e sotto una poesia di Lapo degli Uberti: ‚secondo la melodia di Mino d'Arezzo' (!)" von 2 Codices statt 1, von „poesie" statt einer (beide Fehler finden sich auch bei A. Bonaventura, Dante e la musica 1904, 11), gibt für die 2. Überschrift einen frei erfundenen Wortlaut und hält das Ganze für historisch.

In Flor 122 sind 10 lateinische Gesänge erhalten (f. 136—151' mit einer Lücke zwischen f. 143 u. 144); I. 1stimmig: 1) der Pfingsthymnus Veni creator; 2) die Ostersequenz Victime; 3) O dulcis fons leticie (°Ch.) [1]); 4) die Mariensequenz Verbum bonum (Schluß fehlt); II. mehrstimmig: 5) Schluß eines unbekannten Motetus („in partu nove prolis") mit „Tenor"; 6) die Doppelmotette Mo 7, 283; 7) eine sonst unbekannte Doppelmotette Ortorum und Virga Yesse mit „Tenor"; 8) Dulcis Jesu (mit anderweitig nicht bekannter Melodie) mit „Tenor"; 9) der gleiche Text mit „Tenor" in gleicher Komposition wie im Nachtrag von Ba (vgl. oben S. 220); 10) Ave Maria gratia plena mater mit „Tenor" [2]).

---

1) Die in Chevalier's Rep. (und ebenso in Anal. hy. 54 und 55) fehlenden Sequenzentexte sind im Folgenden mit °Ch. bezeichnet.

2) Flor 122 (Codex Nr. 17 in A. Tenneroni's Inizii di ant. poesie it. rel. e morali 1909) überliefert auch die bisher noch so gut wie gänzlich ununtersuchten 1stimmigen Melodien zu 89 italienischen Laudi (vgl. die Anfänge der Texte bei A. Bartoli, I mss. it. d. B. Naz. di Fir., 1, 1, 1, 1879, 139 ff. und G. Mazzatinti, Inv. dei Mss. d. Bibl. d'It. 8, 1898, 46 ff.). Die dritte Laude dieses Codex: Alta trinita beata ist zwar seit Burney's Gen. hist. of mus. 2, 1782, in der sie der große Anreger Burney S. 328 aus ihm abdruckte (allerdings in sehr fehlerhafter Wiedergabe der Melodie, unrichtiger Übertragung mit Zusatz einer Begleitung und der falschen Lesart Alla statt Alta), oft herausgegeben — fast überall freilich nach Burney's entstellter Ausgabe (so selbst in E. Levi's Lir. It. ant. 1905, S. [4a]; mehrfach im 19. Jahrhundert dabei für Chorsatz bearbeitet); ihre Facsimile-Ausgaben von R. Gandolfi (Ill. di alc. cimeli 1892, Tf. 5 und 5 bis und R. Ist. Mus. di Fir., Accad. stor. di mus. tosc. 1893, Tf. [1—2]) blieben weniger beachtet (auch die Übertragung nach diesem Facsimile von E. Bernoulli, Choralnotenschrift 1898, Notenbeil. S. 1 ff., ist nicht überall korrekt und verkennt überdies die dichterische Form, indem sie der Strophe 2 die Melodien von V. 1, 2, 5 und 6 und der Strophe 3 die von V. 1, 4, 5 und 6 unterlegt, obwohl stets die von V. 3—6 zu wiederholen sind, da Vers 1 und 2 einen Refrain mit eigener Melodie bilden) —; außer ihr veröffentlichte E. Levi (l. c., nach S. 40) in Facsimile (mit Übertragung) die Laude vom Tod: Chi vuol lo mondo disprezare, sempre la morte de pensare (deren Miniatur, Makarius mit den 3 Reitern an den 3 offenen Särgen, in der kunstgeschichtlichen Literatur seit ihrer Publikation bei Bartoli l. c. viel Beachtung fand) und B. Wiese (B. W. und E. Pèrcopo, Gesch. d. ital. Lit. 1899, zu S. 49) das farbige Facsimile eines Teils von f. 22' (die Kreuzigungsminiatur am Anfang von Piange Maria; doch scheinen die Notenformen hier nicht überall ganz exakt zu sein).

Trotzdem ist die musikalische Überlieferung dieses sehr anziehenden und originellen geistlichen italienischen Repertoires aus der Frühzeit der Laudi, das ein durchaus eigenartiges Gegenstück zur 1stimmigen geistlichen Lyrik in den anderen Nationalsprachen des Mittelalters bildet (der provenzalischen und deutschen mit ihren häufigen Umdichtungen lateinischer Texte mit Verwendung der alten Melodien, der französischen mit ihren sehr zahlreichen Contrafacta zu weltlichen Chansons und der originellen spanischen in den Cantigas Alfons' des Weisen), so wenig bekannt, daß noch K. Meyer, Archiv f. M. W. 3, 1921, 400 diese Form der Laude als „das franziskanische Loblied, gesprochener (!) italienischer, strophischer Text nach der Form des Sonnenhymnus" charakterisiert. — Vgl. jetzt auch die Göttinger Diss. von F. Stichtenoth, Die Melodien der Laudenhss. Cortona, Libr. pubbl. 91 und Florenz, Magl. II I 122, 1923.

Leider ist allerdings die musikalische Überlieferung für die Laudi recht spärlich. Die Melodie des Sonnengesangs des h. Franziskus selbst ist leider nicht erhalten, obwohl im Codex Assisi 338 (wohl s. 14.) f. 33 Raum für den Eintrag der Melodie freigelassen ist (vgl. das Facsimile bei E. Monaci, Arch. paleogr. it. 1, [1895] 1897, Tf. 77 oder z. B. bei G. Schnürer, F. von Assisi 1905, 115). Melodien der Laudi der ältesten Epoche sind in größerer Zahl außer aus Flor 122 bisher nur aus Codex Cortona 91 bekannt, der 46 Melodien überliefert, dabei unter den Melodien zu den 19 mit Flor 122 gemeinsamen und in beiden Handschriften mit Melodien überlieferten Texten nur 6 völlig gleiche oder geringer variierende, während 7 Melodien in beiden Codices ganz, 1 nur im Refrain und 1 nur in der Strophe verschieden ist und die übrigen 4 ganz oder teilweise stärker variieren (die Texte edierte G. Mazzoni, Laude Cortonesi del sec. 13. in: Il Propugnatore, N. S., 2, 2, 205 ff. und 3, 1, 5 ff., 1889 f.). Ein kleines auch in der philologischen Literatur anscheinend noch nicht beachtetes Fragment einer 3. beiden Codices nah verwandten Musikhandschrift besitzt das Fitzwilliam Museum in Cambridge in Nr. 194 Fragm. IV (M. Rh. James, A descr. cat. of the Mss. in the F. M. 1895, Tf. 19 und S. 401 f.), dessen Melodieanfang zu Colla madre (nicht matore, wie S. 402 gelesen ist) del be- . . . mit der Melodie dieser Laude

Flor 212 (Tenneroni Nr. 28; vgl. Bartoli l. c. 172 ff. und Mazzatinti l. c. 8, 66 ff.), wie Flor 122 prachtvoll mit Miniaturen ausgestattet, die für Flor 212 P. Soldini († 1386) zugeschrieben werden, verbindet mit der hier nur als Texthandschrift angelegten Laudi-Sammlung eine ein wenig größere, ebenfalls nur fragmentarisch erhaltene, nach der liturgischen Folge geordnete Auswahl lateinischer Gesänge, von denen 14 1stimmig, 2 2stimmig und 1 3stimmig erscheint (f. 71—98): 1) die Weihnachtssequenz Letabundus exultet; 2) den (hier irrig Sequenz bezeichneten) weihnachtlichen Benedicamus domino-Tropus Verbum patris mit „Tenor" (doch conductusartig komponiert; her. von J. Wolf, Hb. d. Not.-K. 1, 267)[1]); 3) die als Weihnachts-„cantus" bezeichnete Doppelmotette Mo 7, 284; 4) die Ostersequenz Victime; 5) den Pfingsthymnus Veni creator; 6) und 7) die Pfingstsequenzen Sancti spiritus und Veni sancte spiritus (Veni mit einer ungebräuchlichen mensural aufgezeichneten Melodie, deren Anfang merkwürdigerweise dem der Motette Eng Nr. 19 und Lo D Nr. 59 gleich ist; wie weit die Übereinstimmung sich erstreckt [die Schlüsse beider Melodien sind verschieden], konnte ich leider noch nicht feststellen); 8) die Frohnleichnamssequenz Lauda Sion; 9) eine hier singuläre Komposition des hier als „Sequenz zu Ehren Jesu" bezeichneten Gebets Ave Jesu Christe mit „Tenor" (vgl. Rep. 1, 1, 226); 10) die Trinitätss quenz Profitentes; 11—15) Mariensequenzen: 11) Ave Maria.. virgo serena; 12) Ave gloriosa virginum regina (Schluß fehlt; vgl. Rep. 1, 1, 258); 13) Verbum bonum; 14) Letabundus totus mundus (° Ch.); 15) Vernans rosa (Schluß fehlt; ° Ch.); 16) eine puerpera Alleluja schließende Sequenz, d ren Anfang fehlt (das Erhaltene beginnt: et per ipsum clauditur); 17) die Paulussequenz Letabundus Paulus laudat (Schluß fehlt; ° Ch).

Treten in Flor 122 und 212 die Motetten gegenüber den Sequenzen sehr zurück, so überwiegen sie weitaus in einer verwandten, in der musikgeschichtlichen Literatur bisher nicht genannten 3. Handschrift, die leider aber durchweg nur die Texte überliefert[2]), in Paris Ars. 8521 (**Ars C**; Cat. 6, 472; G. Mazzatinti in: Indici e Cat. 5, 3, 1888, 129 und 195—417), in deren lateinischem Repertoire von 17 Texten (f. 177—180) anscheinend nur 4 für lediglich 1stimmigen Vortrag bestimmt waren und 3 sonst unbekannte Motettentexte er-

in Flor 122 genau übereinstimmt, nur daß die Verwendung lediglich strichloser Ligaturformen und die Zerlegung 3- und 4-töniger Ligaturen hier graphisch weniger befriedigend ist. Sind diese ältesten Laudi-Melodien ursprünglich für diese geistlichen Texte geschaffen, so begegnen bekanntlich bald auch in den Laudi zahlreiche Contrafacturen, bei denen die Texthandschriften oft angeben, nach welcher ursprünglich weltlichen Melodie der geistliche Text zu singen ist: „Cantasi come . . .". (In größtem Umfang geschieht dies in der etwa 700 Texte überliefernden Texthandschrift Rom Chig. L VII 266 [seit 1922 der Vaticana gehörig] saec. 15.; Tenneroni Nr. 127; vgl. u. a. [E. Alvisi], Canzonette antiche, in: Coll. di operette inedite o rare 10. 1884; H. Springer, Sammelb. 11, 1909/10, 30 usw. Andere Handschriften mit ähnlichen Angaben sind z. B. Flor. Magl. 7, 30, 367, 686 und 690; vgl. G. Mazzatinti, l. c. 13, 1905/6, S. 12 f., 72 f., 143 f. und 145 ff.). Indes fehlen hierüber musikalische Untersuchungen noch völlig.

[1]) Der verbreitete Text (Chev. Nr. 21373—4) ist aus anderen Handschriften mit abweichenden Melodien ediert von F. Clément, Choix des princ. séq. 1861, 17; Le Grad. de l'Égl. Cath. de Rouen 2, 1907, f. 14; H. Villetard, Office de P. de Corbeil 1907, 178 und ib. Anm.; und G. R. Woodward, Songs of Syon 1910, 191.

[2]) Schon G. Molini, Doc. di st. it. 1, 1836, LXI erwähnte zwar in seiner Beschreibung des Codex, daß über den Anfangsteilen der italienischen Texte Raum für die Zufügung der Notation gelassen ist; indes reicht dieser dafür keineswegs aus und es war sinnlos, wie oft geschah, in ihm 2 Linien eines Notensystems zu ziehen. — Tenneroni Nr. 106.

scheinen: 1) Motetus von Mo 7, 264; 2) Presul im (so im Codex) presulibus; 3) Motetus von Mo 3, 46; 4) und 5) Ave Jesu (Text 4 = Flor 212 Nr. 9; Text 5 = Lo D Nr. 57; vgl. Rep. 1, 1, 226); 6) Motetus von Mo 7, 284; 7) Salve decus virginum; 8) und 9) Nato nobis und Verbum patris (vgl. Flor 212 Nr. 2; die vorangehende 2. Strophe bildet hier einen selbständigen Text); 10) Ave verbum caro; 11) die Pfingstsequenz Veni sancte; 12) O crux fructex (Chev. Nr. 12849–51); 13) O Maria mater pia o benigna (Chev. Nr. 13203); 14) und 15) Motetus und Triplum von Mo 4, 60; 16) Motetus von Mo 3, 40; 17) die Passionssequenz Reminiscens.

Den Abschluß der Geschichte der hier betrachteten Motetten bildet endlich ihr Weiterleben in Deutschland, das bis tief in das 15. Jahrhundert hinein währt und sie, ebenso wie eine große Reihe anderer älterer geistlicher mehrstimmiger Kompositionen, noch Zeitgenossen der Kunst Okeghem's werden läßt. Ihre Aufzeichnung hier ist sehr verschiedenartig, von linienloser nicht diastematischer Neumation, wie sie in Graz 756 noch im 14. Jahrhundert erscheint, bis zur (freilich nur selten ganz exakten) Mensuralaufzeichnung in kürzesten Notenwerten (wie in Wilhering 40 und Trier 322). Oft ist auch für sie die für die Aufzeichnung der 1stimmigen Melodien in Deutschland übliche Notation der gothischen oder deutschen Neumen verwendet, die für die rhythmische Aufzeichnung dem Standpunkt der Quadrat-Notation entspricht und deutlich zeigt, wie fremd die Mensural-Notation manchen Kreisen in Deutschland auch noch im 14. und 15. Jahrhundert[1]) geblieben war.

Die Handschriften dieser Gruppe, die von der Forschung bisher nur ganz vereinzelt einmal beachtet und im Folgenden, wie ich nicht zweifele, noch keineswegs erschöpfend genannt sind, sind sämtlich geistlichen Inhalts. Mit mehrstimmigen Werken, unter denen die Motetten meist nur eine Gattung des mehrstimmigen Repertoires bilden neben vielen anderen, primitiven liturgischen Organa, mehrstimmigen Ordinarium Missae-Stücken, Lektionen und besonders Tropen, verbinden sie fast alle eine Fülle von 1stimmigen Melodien, wie sie für die deutsche Kunst in der dieser dann die bedeutsamsten Zukunftsaufgaben harrten, im ausgehenden Mittelalter besonders charakteristisch sind. Sie entstammen fast alle oberdeutschen und rheinischen Chorherrenstiften und Klöstern verschiedenster Orden, in denen in diesen alten und den ihnen nachgeahmten mehrstimmigen Werken das ältere Mittelalter am längsten nachklingt: Graz 756, 1345 beendet, entstand im Augustinerstift Seckau in Steiermark, Wilhering 40 in diesem oberösterreichischen Cisterzienserkloster, Innsbruck 457 in der Karthause von Schnals in Tirol, die größte Handschrift dieser Gruppe, Lo D, jetzt in London, in einem bayrischen Augustinerstift, anscheinend in Indersdorf an der Glon, Mü C vielleicht im bayrischen Augustinerstift Dießen, Engelberg 314 um 1372 in diesem Schweizer Benediktinerkloster, Trier 322 vielleicht im Augustinerstift Eberardsklausen bei Trier und die Texthandschrift Darmstadt 521, größtenteils 1462 geschrieben, im Cisterzienserkloster Camp am Rhein[2]).

[1]) Ebenso noch da und dort im 16. Jahrhundert; vgl. z. B. W. Krabbe, Archiv f. M.W. 4, 1922, 72.

[2]) Berlin lat. 8⁰ 225 stammt aus dem Cisterzienserkloster Himmerod bei Trier. Die Provenienz des früher dem Benediktinerkloster Tegernsee gehörigen Codex München germ.

Codex Innsbruck 457 (**Innsbr**), in deutschen Neumen geschrieben, vereinigt in seiner ursprünglichen Sammlung von 15 2stimmigen Kompositionen (f. 72—83')[1])

---

716 (Mü D) ist leider noch nicht festgestellt. Eine weitere Motette älteren deutschen Stils ist unten durch eine Reihe von Handschriften schlesischer, böhmischer und obersächsischer Provenienz verfolgt: Breslau, Un.-B. I 4° 466, geschrieben um 1417 vom Franziskaner Nikolaus von Kosel; Prag Böhm. Mus. II C 7, aus Jistebnicz, XII A 1, ein herrliches Prager Gradual, dessen späterer Teil 1473 beendet ist, XII A 23, ein Prachtgraduale saec. 16., und XIII A 2 von 1512; Wien 15501, ein überaus prächtiges Graduale saec. 15., und 15503 saec. 16., ebenfalls von tschechischen Miniatoren reich ausgestattet; und Zwickau 96, vom Zwickauer Stephan Roth am Anfang des 16. Jahrhunderts geschrieben.

Ganz zahlreich sind weiter die Codices, die zwar keine Motetten, aber andere mehrstimmige geistliche Werke älteren und ältesten Stils aufweisen, von denen mir aus deutscher Provenienz und aus den durch Deutschland beeinflußten slavischen Nachbargebieten folgende bekannt sind (nach der alphabetischen Folge der Bibliotheken geordnet): Berlin germ. 8° 190 (Provenienz unbekannt), Göttingen theol. 220 g (vgl. unten), Göttweig 307 (aus diesem niederösterreichischen Benediktinerkloster), Hohenfurt 42 (aus diesem böhmischen Cisterzienserkloster), Karlsruhe St. Blas. 77 (ein deutscher Codex saec. 15., der daneben u. a. f. 311 f. 5 Melodien zu deutschen Liedern enthält, für die z. T. von F. J. Mone, Anzeiger für Kunde d. teutschen Vorzeit 4, 1835, 453 ff. und F. M. Böhme, Altdtsch. Liederbuch 1877, 106 und 158 irrig St. Georg. 74 als Quelle angegeben ist; vgl. u. a. Mone, l. c. 6, 1837, Tf. 2 und A. W. Ambros, Gesch. d. Mus. 2³, 1891, XXV und 305), ib. St. Peter perg. 16 (aus dem Dominikanerinnenkloster in Erfurt) und 29 a (Provenienz unbekannt) und U 1 (ein Cisterziensergraduale, vielleicht aus Wonnenthal), (enthält auch London Br. M. Add. 16950, ein Graduale eines deutschen Nonnenklosters, mehrstimmige Werke?), Magere Au (Cisterzienserinnenkloster bei Freiburg im Üchtland; Graduale des Cisterzienserklosters Altenryf), Marienberg (Benediktinerkloster in Tirol; am Einband der Inkunabel XVIII 2° 28), Mülhausen im Elsaß (Antiphonar ohne Signatur), München St.-B. lat. 5511 (aus Dießen), 6034 (aus dem Benediktinerkloster Ebersberg), 11764 (aus dem Augustinerstift Polling) und 23286, ib. Un.-B. 156 (Graduale des Collegiatstifts Moosburg), ein Hymnar saec. 16. früher im Besitz von J. Böhler in München, Prag Un.-B. V H 11, VI B 24, VI C 20 a, VII G 16 und XIII A 5 c, ib. Böhm. Mus. XII A 25, ib. Wyschehrad (Graduale ohne Signatur), Pürglitz I e 10 (Fürstlich Fürstenbergische Bibl. in Böhmen), Roermond (früher Cisterzienserinnenkloster; Bibl. des Redemptoristenklosters; angebunden an Officium sepeliendi 1589), Rom Vat. Pal. 488 (aus Mainz; vgl. oben S. 201), St. Gallen 546, Trier 516 (724, 1595) und 1120 (280, Schrank 128; das Theophilus Spiel) und Zara (Benediktinerinnenkloster; ohne Signatur); ferner London Br. M. Add. 28598, ein Codex englischer Provenienz, der eine den deutschen Lektionen nah verwandte 2stimmige Lektion überliefert; (dagegen enthalten Berlin lat. theol. 4° 11 [aus Minden] und Karlsruhe St. Peter perg. 15 [aus Erfurt] nur 1stimmige Melodien, nicht, wie P. Wagner, Einf. in die Greg. Mel. 2², 1912, 209 und Gesch. der Messe 1, 1913, 27 angibt, auch mehrstimmige Kompositionen). In seinem (bisher ungedruckten, mir unbekannten) Beitrag zur M. Friedländer-Festschrift 1922 (vgl. Jb. Peters 28, 2, 1922, S. 7) behandelte F. Volbach „Die ältesten Beispiele 2stimm. Gesänge in deutschen Handschriften des 14. Jahrhunderts".

Näheres über diese Handschriftengruppe muß einem anderen Orte vorbehalten bleiben. Nur über Göttingen theol. 220 g folge hier einiges Weitere. Unter dieser Signatur sind jetzt einige musikgeschichtlich interessante Fragmente vereinigt, die ich beim Durchmustern der sehr zahlreichen Fragmente der Göttinger Universitätsbibliothek 1920 fand. Fragmente von Codices mit älteren mehrstimmigen Werken sind:

I. 2 fragmentarische Pergament-Blätter unbekannter Provenienz, enthaltend: 1) „agant infera . . ." und Fragment einer nach alter Tenor-Art im Modus: 3 ligatae mit Pause geschriebenen Unterstimme; aus: O mores perditos (den Text edierte u. a. J. Werner, Nachr. v. d. Kgl. Ges. der Wiss. zu Göttingen, Phil.-hist. Kl. 1908, 464 f. aus Basel D IV 4, Paris B. N. lat. 3549 und Oxf. Add. A 44; seine Bemerkung S. 465: „eine Melodie ist nicht überliefert" trifft jetzt nur mehr zum Teil zu); 2) einen kurzen 3stimm. Satz im 1. Modus; in der Oberstimme mit dem Text Senator regis curie; die beiden anderen Stimmen „II" und (wie mehrfach in der englischen Mehrstimmigkeit des 13. und 14. Jahrhunderts; vgl. oben S. 274) „pes" bezeichnet, sind ligiert geschrieben, die Mittelstimme mit eigener unregelmäßiger Periodenbildung (war sie etwa ursprünglich der Motetus einer Doppelmotette?), die Unterstimme im Modus: 3 ligatae mit Pause; 3) Schluß einer Stimme: „no funere" (nur diese 4 Silben); 4) eine Stimme: A superna paranimphus patria (anscheinend sonst unbekannt); 5) den längeren Schluß einer Stimme: batio, o gravis confusio.

---

[1]) f. 86' folgt von anderer Hand geschrieben inmitten 1stimmiger Melodien als 16. 2stimmig Salve proles Davidis, eine sehr verbreitete Sequenz (vgl. Anal. hy. 54, 356), deren Komposition hier aber nicht sequenzenmäßig gebaut, sondern durchkomponiert ist.

das Responsorium Judea (mit dem Versus Constantes; letzteren edierte nach dieser Handschrift J. Wolf, Hb. d. Not.-K. 1, 214), die 3 Weihnachtslektionen Jes. 9, 1 (Primo tempore), 40, 1 (Consolamini) und 52, 1 (Consurge), eine Marienlektion Jube . . . Maria candens lylium, das Evangelium Joh. 1, 1 (In principio) und die Kirchweihlektion Jes. Sir. 51, 1 (Confitebor), den 2stimmig schließenden Epistel-Tropus Laudem Deo (vgl. Anal. hy. 49, 169)[1]), die Introitus-Tropen Flos de spina (Strophe 1 her. von J. Wolf, l. c. 163; vgl. Anal. hy. 49, 46) und Salva Christe te querentes (bei Chevalier und in den Anal. hy. fehlend), die Kyrie-Tropen Fons bonitatis und Magne Deus, die Benedicamus-Tropen Procedentem und Chorus nove Jerusalem und eine hier singuläre Motette allerältesten Stils (f. 79′): Vidit rex omnipotens und Notum fecit Deus mit den ganzen solistischen Abschnitten des Weihnachts-Graduals Viderunt und seines Versus Notum als Tenor. Die Aufzeichnung der Motette ist sehr ungewöhnlich: sie ist in Partitur geschrieben; die einzelnen Töne des im Graduale organal behandelten Tenors sind in lange unisone wie „Wellenlinien" (J. Wolf, l. c. 163) aussehende Punktketten zerlegt; der Motettentext ist im Graduale der Unter- statt der Oberstimme und die Tenorworte, die tropisch in den Motettentext verwoben sind (vgl. Rep. 1, 1, 100 und 105), der Oberstimme untergelegt; im 2. Teil ist die hier unbezeichnet gebliebene liturgische Melodie (Notum) als Oberstimme geschrieben. Der Motettentext geht zum Schluß (dominus salutare usw.) in den liturgischen Text aus (ähnlich wie Deus meus usw. in Adesse festina; vgl. Rep. 1, 1, 129). Die Motette war zum Vortrag in der Liturgie der Weihnachtsmesse bestimmt; beide Teile bedürfen (wie die Organa) des Abschlusses durch die (hier nicht aufgezeichnete) 1stimmige Chorfortsetzung. Der Codex gehört dem 14. Jahrhundert an.

Das mehrstimmige Repertoire der ebenfalls in deutschen Neumen geschriebenen Handschrift Engelberg 314 (**Eng**) behandelte ich bereits 1908 im Kirchen-

---

endend: quo me vertam nescio (vgl. zu diesem Textschluß Anal. hy. 21, 143; Rep. 1, 1, 263, die alte Melodie dieser Worte ist aber nicht benutzt), und den „[ ]pem" bezeichneten Schluß der Unterstimme, die erst im Modus: simplex mit Pause und 3 ligatae mit Pause, dann im Modus: 3 ligatae mit Pause verläuft. Die Notation ist teils Quadrat-, teils Mensural-Notation. Die Art der Verwendung der semibreves in den Oberstimmen von Nr. 1 und 5 scheint mir stilistisch auf das 14. Jahrhundert zu deuten.

II. 2 Papierblätter saec. 15., abgelöst aus dem Einband des wohl aus Hildesheim stammenden Psalterium theol. 218, enthaltend Fragmente der verbreiteten 2stimmigen Komposition Procedentem (vgl. oben S. 202) und einer sonst bisher nicht bekannten 2stimmigen Komposition der oft mehrstimmig erhaltenen Weihnachtslektionen Primo tempore und Consolamini; diese Blätter bilden eine besonders willkommene Bereicherung unserer Kenntnis der bisher nur erst sehr spärlich bekannten mittelalterlichen mehrstimmigen Kompositionen aus niedersächsischer Provenienz (andere sind z. B. in Göttingen Luneb. 78, aus dem Benediktinerkloster St. Michael in Lüneburg, und in Berlin lat. 4° 46, aus Osnabrück, mit mehrstimmigen Kompositionen auf Hannover bezüglicher Texte erhalten; interessante niederdeutsche geistliche einstimmige Kompositionen liegen u. a. vor in den Fragmenten einer Marienklage in Braunschweig Stadtbibl., Bruchstücke niederdeutscher Sprachdenkm. 33 [aus Handschrift 103] [vgl. E. Henrici in: Zentralbl. f. Bibl.-W. 27, 1910, 360], und eines Jakob- und Esau-Spiels in Göttingen, Diplom. Apparat, Mappe 16 Nr. 30 [mit der Melodie her. von Karl Meyer in: Zs. f. dtsch. Alt. 39, N. F. 27, 1895, 423]).

Nach allen diesen Quellen ist das gewöhnlich gezeichnete Bild von der Musikpflege der deutschen Klöster des Mittelalters, das in der Regel die Pflege der mehrstimmigen Musik gar nicht berücksichtigt, in manchen Zügen zu ändern.

[1]) Die gleiche 2stimmige Komposition des Tropusschlusses findet sich auch in Göttweig 307 f. [133′] (mit Varianten) und München lat. 23286 f. 32′ (mit stärkeren Varianten).

mus. Jahrb. 21, 48 ff. Es besteht aus dem Kirchweih- und einem Marien-Evangelium (Ev. Luc. 19, 1—10 und 11, 27—28) mit 3stimmigen Zeilenschlüssen[1]), der 3stimmigen Lektion Jes. 9, 1 und 29 2stimmigen oder 2stimmig angelegten Werken: den Lektionstropen Gaudens, Hodie und Universi, den Responsorium-Versus In principio (2mal ohne Noten) und Constantes, den Kyrie-Tropen Magne und Fons[2]), den Sanctus-Tropen Pos und Pater, dem Agnus-Tropus Mortis (vgl. Rep. 1, 1, 11), 2 Benedicamus, den Benedicamus-Tropen Procedentem (zweimal) und Congaudeat, den (hier „Canductus" genannten) Conductus Ortus dignis und Hec est turris (mit der gleichen Komposition), Unicornis und Ovans; und endlich 11 „Mutetus" genannten Motetten, alle mit je einer Textstrophe als Tenor (vgl. l. c. 55), mit den Motetustexten: 14) Illibata, 15) Hec est domus, 16) Inter natos, 17) Voce cordis, 18) Gamautare, 19) Veni sancte spiritus (vgl. oben S. 300), 20) Apparuerunt, 21) Salve pater, 22) Ad regnum, 23) O primarium und 24) Salve virgo . . . Margaretha (diese ohne Noten).

Diese Motetten, die sämtlich hier zum ersten Mal erscheinen (mit Ausnahme höchstens von Nr. 19), zum Teil dann in Lo D und Mü D wiederkehren und im späteren deutschen Repertoire mannigfache Nachahmung fanden, zeigen einen besonderen (deutschen) sich auch im 14. und 15. Jahrhundert noch mit der Zweistimmigkeit begnügenden Motettentypus, der, wie ich schon l. c. 56 ff. ausführte, mit dem neuen Motettentypus des 14. Jahrhunderts nichts gemein hat, sondern offensichtlich vom französischen Motettenbau des 13. Jahrhunderts ausgeht, sich von diesem in der Anlage nur in 2, freilich wesentlichen Dingen unterscheidet: in der Ausstattung des Tenors mit einem längeren, neu gedichteten, in sich geschlossenen Text (ähnlich der Fassung des Brumas-Tenors in Da, der auch gewisse musikalische Parallelen bietet; vgl. oben S. 204) und in dem melodisch mehr oder weniger gleichen Bau aller Abschnitte der Moteti.

Zum französischen Repertoire selbst führt uns weiter Codex München St.-B. lat. 5539 (**Mü C**; s. 14./15.) zurück, der, teils in Quadratnotation, bei den Motetten und einigen weiteren mehrstimmigen Werken sogar in freilich sehr entstellter Mensural-Notation, teils in deutschen Neumen aufgezeichnet, 17 Motettenstimmen (allerdings nur mit 5 Tenores) und eine Gruppe von 13 weiteren mehrstimmigen Werken überliefert.

Letztere (f. 28—39'; 2stimmig, soweit nichts Anderes bemerkt) besteht aus: einem fast ganz ausradierten Benedicamus-Tropus (endend: tripudio laudes sine termino benedicamus domino; vielleicht ist ein weiteres 2stimmiges Werk vorher ganz ausradiert; auf der Rasur ist u. a. der deutsche Kyrie-Tropus In

---

1) Weitere Beispiele dieser eigenartigen Kompositionsweise (vgl. Kirchenmus. Jb. 21, 53 f.) finden sich in Breslau U.-B. I 4° 466 (vgl. unten S. 313), Prag Böhm. Mus. XII A 1 (vgl. unten S. 314) und München lat. 11764 f. 248' (das Kirchweih-Evangelium mit tonreicheren Schlüssen als in Eng); vgl. ferner oben S. 221 Z. 4 v. u. Eine Passion in Maihingen II Lat. 2 2° 6 (vgl. R. Schlecht, Gesch. d. Kirchenmusik 1871, 72 u. 258) setzt die Turba-Worte 3stimmig und alles übrige einstimmig, gehört aber erst dem 16. Jahrhundert an (nicht dem 14./15., wie O. Kade, Ältere Passionskomp. 1893, 115 annimmt).

2) Es würde hier zu weit führen, auch bei all diesen Tropen, Lektionen, Organa usw., die in mehreren Handschriften mehrstimmig auftreten, im einzelnen anzugeben, wie weit die Kompositionen übereinstimmen. Oft kehren, wie z. B. bei Procedentem, die gleichen Kompositionen immer wieder; vielfach erscheinen die gleichen Texte aber auch sehr verschiedenartig komponiert.

gotes namen mit einstimmiger Melodie eingetragen), den Sanctus-Tropen Quem pium und Maria mater (mit gleicher Komposition, die trotz anfänglicher Übereinstimmung weder mit W_1 f. 212′ identisch noch aus W_1 f. 92′ entnommen ist; demgemäß ist Rep. 1, 1, 11 und 39 zu berichtigen), dem Agnus-Tropus Mortis (vgl. ib. 11), dem 3stimmigen Deus in adjutorium (auch aus Mo 1, 1, Ba f. 62′, Da Nr. 1 und Tu bekannt; vgl. oben S. 205), dem Lektionstropus Gaudens (auch in Eng), dem hier die Lektion Jes. 9, 1 unmittelbar folgt (f. 146′ noch einmal in gleicher Komposition wiederholt), den 2 Unterstimmen der in F f. 240 und 226 3stimmigen Conductus Ave virgo virginum verbi und Procurans odium, dem (hier vereinzelt bleibenden) weltlichen Conductus Exiit diluculo (f. 35; = Carm. bur. Nr. 63), 2 hier singulären Weihnachts-Conductus Sonent laudes pueri und Gratulentur parvuli (vgl. Mone, Hymnen 1, 73 f. und Anal. hy. 20, 102 und 70) und einem 2stimmigen untropierten Kyrie, das oft in gleicher Komposition mit dem Tropus Magne Deus überliefert ist.

Die Motetten dieser Sammlung finden sich in einem späteren Teil des Codex (f. 72—81′), mit der bemerkenswerten, wenn auch nicht ganz zutreffenden Überschrift „Incipiunt tropi" eingeleitet. Es sind: 14) Hodie natus, ein textlich hier singuläres Contrafactum zum Motetus Mo 5, 85, dessen Triplum erst als Nr. 29 folgt); 15) Resurrexit hodie mit unbezeichnetem Tenor [In seculum] (sonst nur aus dem Citat im Mailänder Franco-Codex bekannt, vgl. oben S. 287; Textdruck: Anal. hy. 49, 232); 16) Mellis stilla mit unbezeichnetem Tenor (Mo 3, 40); 17) Ave gloriosa mater mit unbezeichnetem Tenor (Mo 4, 53); 18) und 19) Salve mater salutifera (Ba Nr. 85) und (melodisch gleich) Pro defectu (hier singulärer Text dieses Motetus) mit unbezeichnetem Tenor, während das Triplum dieser Doppelmotette als Nr. 28 folgt; 20) Flos de spina (Mo 3, 44); 21) und 22) Quomodo fiet (Textdruck: Anal. hy. 49, 311) und O stupor (Triplum und Motetus einer anscheinend hier singulären Doppelmotette, deren Tenor leider fehlt); 23) und 24) Salve virgo virginum und In Gedeonis (Mo 7, 268 mit französischem Motetus, dessen lateinisches Contrafactum hier singulär ist; Mü C läßt irrig die 2. Teile der Stimmen als neue eigene Werke, beide „alius" [scil. tropus] bezeichnet, folgen: 25) und 26) Speciosa und Hec in adjecto); 27) Salve virgo nobilis (Triplum von Mo 7, 284); 28) O miranda, Triplum zu Nr. 18; 29) Salus virgini, hier textlich singuläres Triplum zu Nr. 14; und 30) Rosula fructu mit Tenor Flos virginum usw., die einzige Motette dieses Codex im Stil der Engelberger Motetten, die in Mü D f. 125 anscheinend mit einem abweichenden Tenor Audi nos und in Lo D Nr. 64 mit längerem Motetustext und wiederum abweichendem Tenor Virginibus usw. wiederkehrt. So besteht diese Sammlung fast ganz aus (vielfach nur einzeln überlieferten) Stimmen des alten französischen Motetten-Repertoires.

Die an mehrstimmigen Werken reichste Handschrift dieser Gruppe ist M. Gerbert's „Codex San-Blasianus 400 circiter annorum"[1]), der glücklicher-

[1]) Diese in Gerbert's De cantu 1774 gebrauchte Altersbezeichnung stilisierte bereits 1782 Burney, Gen. hist. of music 2, 213 in „about the year 1374" um, so daß seither die berüchtigten „biscantus"-Beispiele dieses Codex als Proben für die mehrstimmige Musik der Zeit „um 1374" citiert zu werden pflegen, wobei dann fast überall noch übersehen wird, daß sie nicht die Kunst der großen Meister dieser Zeit charakterisieren, sondern nur eine Weiter-

weise nicht, wie man bisher anzunehmen pflegte, bei dem Klosterbrand von St. Blasien 1768 unterging, sondern, wie ich 1909 sah, im 19. Jahrhundert in englischen Privatbesitz (Rev. John C. Jackson) kam und aus diesem 1867 in das British Museum gelangte, der Codex London Br. M. Add. 27630 (**Lo D**). Sein mehrstimmiger Inhalt ist infolgedessen bereits in seiner Beschreibung in A. Hughes-Hughes' Cat. of Ms. Music in the Br. M. 1, 1906, 256 ff. aufgeführt [1]). Als seine wahrscheinliche Provenienz stellte Hughes-Hughes ein bayrisches Augustinerstift, „?Unterdorf on the Glon" (wofür offenbar Indersdorf zu lesen ist) [2]), und als weiteren alten Besitzer ein Benediktinerkloster (eben St. Blasien, was ihm aber entging) fest. Die Notation des Codex ist in den Motetten eine sehr verwahrloste Mensural-Notation, im übrigen eine graphisch schlechte, inkonsequente, sehr unbequem zu lesende Quadrat-Notation (vgl. auch oben S. 204 A. 2); einige Nachträge sind in deutschen Neumen geschrieben. Ich zähle in ihm 29 Motetten und 50 andere mehrstimmige Werke, sämtlich in älterem, primitivem Stil (die in Gerbert's De cantu et musica sacra edierten sind im Folgenden mit * bezeichnet).

Die Gruppe der Organa und Tropen (f. 2'—50; sämtlich in 2stimmiger Komposition [mehrfach „cum biscantu" oder „per biscantum" bezeichnet] oder, wie bei bestimmten liturgischen Gattungen überall üblich, 2stimmig und 1stimmig alternierend) besteht aus einer kleineren Zahl von primitiven Organa: den Alleluja Dies sanctificatus, Surrexit und Veni sancte spiritus (Nr. 50, 52 und 53), dem Gradual-Versus Surge (Nr. 50a), den Responsorium-Versus Constantes und Vidit Jacob (Nr. 38 und 39), 3 *Benedicamus domino (Nr. 19a, 19b und *75) und den Lectionen *Vidi civitatem (Off. Joh. 21, 2; Nr. 24) und *In omnibus (Jes. Sir. 24, 11; in 2 Kompositionen; Nr. *25 und 26) und einer großen Zahl von Tropen: den Introitus-Tropen Flos de spina, Maria degenti und *Salva Christe (Nr. 1, 2 und 3 = *23), den Offertorium-Tropen *Salutemus, *Ab hac familia und O vera (Nr. 32, 35 und 36; vgl. Anal. hy. 49, 283, 321 und 322; die 2 Stimmen von O vera sind Tenor und Duplum des 3stimmigen Conductus F f. 242'), dem Responsorium-Tropus *Quem ethera (Nr. 37), den Kyrie-Tropen *Magne und Fons (Nr. 27 f. und 29 f.), den Agnus-Tropen Qui de carne und *Summe Deus (Nr. 33 und 34), den mir auch textlich sonst bisher noch nicht nachweisbaren „Versus" Audi virgo, Gaude virgo, O virgo mitis und Tu norma (Nr. 5, 6, 8 und 9) und „Versus super ā" (mit Angabe der Tonart) Salve virgo, Ad laudem, Fulcite, Candor lucis, Virgo tronus, Hec est rosa (Nr. 7 und 15—19), den Salve regina-Versus Ostende nobis, Virgo mater und Ave fulgens (Nr. 11—13),

---

überlieferung primitiverer älterer Kunst oder ein künstlerisch sehr bescheidenes archaistisches Nachschaffen bedeuten; vgl. auch Kirchenmus. Jahrb. 21, 1908, 53. Nach übereinstimmendem Urteil der neueren Forscher, die die Handschrift benutzten, von denen übrigens niemand (auch Hughes-Hughes und Cl. Blume nicht, so nahe es z. B. für Blume Anal. hy. 47, 388 gelegen hätte) die Identität mit dem „San-Blasianus" bemerkte, stammt sie aus dem 15. Jahrhundert.

1) Da Hughes-Hughes' Zählung der Werke nur einiger weniger Berichtigungen und Ergänzungen bedarf, behalte ich sie bei.

2) H. Davey, Monatsh. f. M. G. 34, 1902, 31 gibt als Ursprung irrig an: „aus der Schweiz".

dem Ave regina-Versus Ave speculum (Nr. 14) und den Benedicamus-Tropen Ad laudes, Letare en, Nos respectu, Chorus nove, Patris ingeniti, Psallat Augustino, Flos ut rosa, Ad cantus leticie, Hec festiva, Hec est sancta und Ecclesiam de regum (Nr. 10 = 47a, 20—22, 40, 42, 44, 45 und 47—49), ferner den hier auch textlich singulären Werken ohne Überschrift: Ave decus und In nympha (Nr. 4 und 31)[1]).

Ihnen folgen, ebenfalls nur selten von 1stimmigen Melodien und einmal von einem 2stimmigen Benedicamus (Nr. 75) unterbrochen, zunächst 27 (in Lo D wie in Eng „muteti" bezeichnete) Motetten (f. 50′—70), und zwar in bunter Folge Werke des alten Repertoires, von denen nur die 1. (Nr. 53a) hier die volle Doppelmotettenform behalten hat, während bei der 2. außer Motetus und Tenor (Nr. 53b) auch das Triplum mit dem Tenor als eine eigene 2stimmige Motette erscheint (Nr. 55) und alle übrigen nur 2stimmig sind[2]), und solche des deutschen Stils der Engelberger Motetten. Es sind: *53a) Jam nube[s] dis[s]olvitur, Jam novum sidus und „Solem justicie" (Mo 7, 275; 3stimmig u. a. auch in Trier 322; Triplum und Motetus sind hier irrig „Mutetus" und „Tenor" bezeichnet; Gerbert übersieht in seinem Abdruck De cantu 2, 129 irrig den Tenor Solem); 53b) Salve mater salutifera mit Tenor Kyrieleison (Ba Nr. 85 und Mü C Nr. 18 usw.; vgl. ferner unten Nr. 55); 54) Angelus apparuit; 55) „Mutetus" Dum crumena mit Tenor Kyrieleison (satirisches Contrafactum zum Triplum O miranda mit einer musikalischen Erweiterung; Ba Nr. 85; vgl. oben Nr. 53b); 56) O nacio (Mo 4, 51); 57) Ave Jesu Christe mit Tenor O premium usw. (vgl. Rep. 1, 1, 226); 58) Veste vili mit Tenor Christum regem usw.; 59) Veni sancte spiritus mit Tenor Veni pater usw. (Eng Nr. 19; vgl. ferner oben S. 300); *60) Descendi mit Tenor Alma (Mo 7, 282; vgl. Gerbert l. c. 1, 558); 61) Rex omnium mit Tenor Fidus servus usw. (die Tenores Nr. 61, 74 und Eng Nr. 22 sind musikalisch völlig und auch die Moteti teilweise gleich; vgl. auch Kirchenm. Jb. 21, 58 und oben S. 204); 62) Salve Maria regia (1stimmig Mü D f. 133′ und 20; ferner in Hohenfurt LXV?); 63) Dat superis (W_2 2, 55; vgl. Rep. 1, 1, 193); 64) Rosula fructu mit Tenor Virginibus usw. (z. T. abweichend in Mü C Nr. 30 und Mü D f. 125; vgl. oben S. 305); 65) Salve pater luminum mit Tenor Exaudi usw. (Eng Nr. 21, im 2. Teil des Tenortextes abweichend, und 1stimmig in Mü D f. 126′); 66) Mulierum hodie mit Tenor Inter natos usw. (neue Komposition des alten Motetustextes — vgl. Rep. 1, 1, 105 —, aus der nur der Anfang musikalisch citiert ist, und des liturgischen Tenortextes ohne Benutzung der liturgischen Melodie); 67) Anima mea mit Tenor Alma (eigene Motetus-Komposition ohne Benutzung der Triplum-Melodie von Mo 7, 282, aber zum liturgischen Tenor Alma); *68) Alleluia Jhesu nos livore mit Tenor Tripudio usw. (vgl. Gerbert l. c. 2, 131); 69) Ave tronus; 70) O inestimabile triclinium mit Tenor [Flos filius e] (1stimmig Mü D f. 131′) 70a) Marie preconio (Mo 7, 283); 71) Consolare virgo mit Tenor Dignare

[1]) Hughes-Hughes Nr. 41, 43, 46 und *51 sind nur einstimmig; ebenso Nr. 73.

[2]) Die unbezeichneten oder mit dem Anfang des Motetustextes bezeichneten Tenores sind im Folgenden nicht besonders genannt.

usw. (Mü D f. 145); *72) Tota pulchra (vgl. Gerbert l. c. 2, 133); *74) Hec est domus mit Tenor Benedicat usw. (vgl. oben bei Nr. 61 und Gerbert l. c. 2, 134); 76) Adam cum viragine mit Tenor O Maria celi usw.; 77) O primarium mit Tenor Hec est domus (Eng Nr. 23, aber mit Abweichungen); 77 b) K (lies O?) Katerina Costi; 77 d) Prefulcito mit Tenor Laudes demus usw. 2 weitere Motetten folgen später unter den Nachträgen: Nr. 78 (f. 106′) Jam candor mit Tenor und Nr. 79—80 (f. 108—108′) *Pater noster mit Tenor *Ave Maria, der mit dem Text: Non est fides in Bohemo quando dicit bodysemo ein zweites Mal folgt (vgl. Gerbert l. c. 1, 516; Pater und Ave sind frei komponiert; Hughes-Hughes l. c. faßt Non irrig als Motetus und das folgende „Alleluia", das aber der Anfang des 1stimmigen Alleluia O baptista ist, als Tenor dazu auf; der 2. Tenortext zeigt für diesen Nachtrag auch für Lo D die bei mehreren deutschen Handschriften dieser Zeit entgegentretenden Beziehungen zu Böhmen).

Endlich überliefert ein größeres Motetten-Repertoire auch die gelegentlich oft benutzte[1]), als Ganzes noch ununtersuchte Handschrift München St.-B. germ. 716 (**Mü D**) saec. 15., in deutschen Neumen geschrieben (nur in wenigen Stücken eine bisweilen nur durch Kaudierung von Neumenpunkten gebildete primitive Mensural-Notation aufweisend), die als mehrstimmig ohne Weiteres erkennbare Komposition nur einen 2stimmigen Satz des Pfingsthymnus Veni creator (f. 154; vgl. Anm. 1) enthält, aber unter ihre zahlreichen 1stimmigen Melodien zu lateinischen und deutschen Texten (ich zähle 246)[2]) auch eine große

[1]) Vgl. u. a. F. J. Mone, Lat. Hymnen 1853—55, passim; H. v. Fallersleben, Gesch. d. dtsch. Kirchenliedes [3]1861, 188 (und die umfangreiche Literatur über „Christ ist erstanden": F. M. Böhme, Altdtsch. Liederb. 1877, 658; W. Bäumker, Das kath. dtsch. Kirchenlied 1, 1886, 506 usw.); Ph. Wackernagel, Das dtsch. Kirchenlied 2, 1867; Anal. hy. passim (so in Bd. 1, 9, 10, 20, 21, 30, 34, 42, 47, 49, 50 und 54, ohne daß damit der in den Rahmen der Anal. hy. fallende Inhalt von Mü D erschöpft wäre [die Motettentexte fehlen z. B. noch fast alle]; G. M. Dreves hält 1, 1886, 22 f. die Entstehung der Landschrift, deren ältester bekannter Besitzer das Kloster Tegernsee ist, in einer böhmisch-deutschen Grenzgegend für möglich; vgl. auch Z. Nejedlý, Počátky husitského zpěvu 1907, 250); E. Bernoulli, Choralnotenschrift 1898 (S. 242 mit der Provenienzangabe: „aus Regensburg (?)"; vgl. u. a. S. 42, 46, 159 ff., 163 ff. u. 188 ff., die Facsimiles von f. 170′ und 171′ auf Tf. 14 und von f. 2′, 153′ und 154 [2 st. Veni creator] und Notenbeilagen S. 5, 8, 16, 45 ff. und 75 ff.) und in: G. Holz, F. Saran und E. B., Die Jenaer Liederhs. 2, 1901, 157. Melodien aus der Handschrift sind außer „Christ ist erstanden" u. a. ediert von G. M. Dreves, Anal. hy. 1, 187; Bernoulli l. c.; Nejedlý l. c. 473; Bäumker l. c. 4, 1911, 511 und A. Hammerich, Mediaeval Musical Relics of Denmark 1912, 71 ff. (mit Facsimiles von f. 35—36′). — Auch die Beziehungen von Mü D zum böhmischen Repertoire sind noch nicht genauer untersucht; so blieb z. B. auch von Nejedlý noch unbeachtet, daß Mü D f. 16 O Maria mater Christi virgo pia (mit einem nachgetragenen Alleluja als Anfang) überliefert, ein Werk, das (mit abweichender Alleluja-, aber gleicher Versus-Melodie) zu den wenigen als Kompositionen Závise's überlieferten Werken gehört (in Wyschehrad V Č. c. n. f. 182 als „Zawissy Alleluia" bezeichnet und daraus von Nejedlý, Děj. předhus. zp. 1904, 300 und Sammelb. 7, 1905/6, 85 ediert). — Vgl. ferner G. Kühl in: Jb. d. V. f. ndd. Sprachf. 24 (1898) 1899, Beil. S. 5.

[2]) Der alte Index auf der Rückseite des vorderen Deckels nennt zuerst 4 größere Gruppen summarisch: 91 Marienantiphonen, 26 Antiphonen „ex canticis canticorum", 31 (lies: 34) Alleluja (diese beiden Gattungen sind besonders für die deutschen Handschriften des ausgehenden Mittelalters typisch) und 38 Sequenzen; dann zählt er eine große Zahl verschiedenartiger einzelner Marienlieder und die nicht auf Maria bezüglichen Stücke auf, die er bisweilen mit anderen Gattungsbezeichnungen versieht als der Codex selbst; jedoch ist auch hier weder den Moteti noch den Tenores die richtige Bezeichnung beigelegt. Die weitaus meisten Werke tragen im Codex wie im Index die hier offenbar ohne prägnante Bedeutung gemeinte Bezeichnung: Antiphona.

Zahl nicht als solcher bezeichneter Motettenoberstimmen aufnahm, denen mehrfach auch die dazu gehörigen Tenores, ebenfalls meist irrig „Antiphona" genannt und im Codex irrig als selbständige Melodien aufgefaßt, folgen.

Dem Repertoire von Eng, Mü C und Lo D gehören an: f. 125 Rosula fructu, auf das f. 125′ Audi nos folgt (ein 3. Tenor dieser Motette? vgl. oben S. 305; Mü C Nr. 30; Lo D Nr. 64), f. 126′ Salve pater luminum (Eng Nr. 21; Lo D Nr. 65; Anal. hy. 21, 15 ist „cgm ... 715" in „716" zu emendieren), f. 131′ O inestimabile triclinium (Lo D Nr. 70), f. 133′ (und auf f. 20, einem ursprünglich auf f. 133 folgenden Blatt, wo es wegen Versehen in der Aufzeichnung wieder getilgt ist) Salve Maria regia (Lo D Nr. 62; auch in Hohenfurt LXV?), f. 134 und 134′ Illibata virgo und [Tenor] Egregia virgo (Eng Nr. 14), f. 142 und 143 Gamautare und [Tenor] O felix (Eng Nr. 18) und f. 145 und 146 Consolare virgo und [Tenor] Dignare (Lo D Nr. 71).

Unter den bisher nur aus Mü D bekannten Werken glaube ich als Motetten mit ihren Tenores erkennen zu können: f. 132 und 132′ Grata prodigalitas und Eya (emendiert in Adesto) dulcis, f. 141 und 141′ O celi porta und Gemencium, f. 143′ Vitis propagines und Regina poli, f. 144′ und 145 Stirps regalis und Gloriose domine, f. 163′ und 164 *Lumen sancti spiritus und *Lumen pium, f. 165 und 166 O Syon pisticum und Resonemus altitonanti, f. 166 und 167 Hic est ille und O Johannes und f. 167 und 168 O celi basis und Christi dilecte. Bei 2 weiteren Textpaaren: f. 133 O beata genitrix und Ave virgo und f. 155′ und 156 *Spiritus o presta und *Jam laudemus, die ebenfalls den Anschein von 2stimmigen Motetten erwecken, scheinen indessen die beiden Stimmen musikalisch sich nicht mit einander vereinen zu lassen. Das f. 141′ auf Gemencium folgende Salve feta scheint auch ein Tenor zu sein[1]). Wieviel Motetten sich unter den hier nur 1stimmig überlieferten Werken befinden mögen, muß weiterer Untersuchung vorbehalten bleiben.

An diese Motetten in größeren deutschen Sammlungen mehrstimmiger Werke ist endlich auch aus deutschen Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts eine Reihe vereinzelt überlieferter Motetten anzuschließen.

In primitivster Weise, in linienloser nicht-diastematischer Neumenschrift, findet sich im 1345 beendeten Seckauer Augustiner-Gesangbuch Graz Un.-B. II 756 f. 185 zwischen 2 Tropen zum 2. Weihnachts- und Epiphaniasgradual, als „Tropus in die b. Stephani prothomartiris" bezeichnet, De Stephani roseo mit 1stimmiger Melodie, die ursprünglich das Duplum des Abschnitts Sederunt in Perotin's 4stimmiger Komposition des Stephanus-Graduals bildete (vgl. Rep. 1, 1, 188 zur gleichen 1stimmigen Überlieferung dieser Motette in W_2 f. 168′ und ib. 128 f. zu ihrer 4stimmigen Überlieferung in Ma f. 5). Da der Codex, obwohl der Motetten-Tenor Sederunt hier fehlt (seine 3 Silben klingen freilich tropisch im Motetustext an), „princi-" mit den Neumen dazu folgen läßt, ist ersichtlich, daß auch hier noch diese in der Tat der alten tropischen Motetten-Gattung angehörende Motette im Rahmen des Graduals (Sederunt principes usw.) zum Vortrag

1) Außer den 4 mit * bezeichneten Texten sind alle diese Texte bisher ungedruckt und mit weiterer Ausnahme von O celi auch in U. Chevalier's Rep. Hymn. nicht erwähnt.

kam, wobei freilich offen bleiben darf, ob die Seckauer Sänger den Tenor Sederunt rhythmisch richtig ergänzen konnten[1]).

Mit der Überschrift „Mutetum de b. Virgine" ist der Motetus Inperatrix supernorum (in Mo 7, 272 fragmentarisch erhalten; Triplum und Tenor des vollständigen Werks haben französische Texte) in sehr ungewandter Notation (mit breves und semibreves als Formen der Einzelnoten) auf die ursprünglich frei gebliebene 1. Seite der im 12. Jahrhundert geschriebenen Handschrift Wilhering IX 40 (Sermones super Cantica Canticorum des h. Bernhard) wohl im 14. Jahrhundert nachgetragen (vgl. O. Grillnberger in Xenia Bernardina 2, 2, 1891, S. 18 mit der Altersangabe „saec. 13." und der falschen Lesung „Mucetum"; Chev. Nr. 27 961; Anal. hy. 45b, 62). In einer Handschrift ähnlichen Inhalts, Berlin St.-B. lat. 8° 225 (Görres 28; Kat. 14, 22 f.; aus Himmerod; saec. 13.; Super Cantica Canticorum des Haimo u. a.) trug eine Hand des (13. oder) 14. Jahrhunderts auf der Versoseite des letzten Blattes den sehr verbreiteten Text Ave gloriosa mater salvatoris (in schlechter Überlieferung; Mo 4, 53) ein.

Wie in Graz in eine sehr umfangreiche geistliche Textsammlung eingeordnet erscheinen mindestens 8 Motettentexte, darunter mindestens 2 zu einer Komposition Perotins, alle irrig als „prosa" oder „sequencia" bezeichnet, in Darmstadt 521 (**Da 521**), einem im Cisterzienserkloster Camp am Rhein größtenteils 1462 geschriebenen „Orationale magnum de tempore et de sanctis". In den Ostertexten finden sich als „de mane prosa" für den 2., 3. und 3. (lies: 4.) Tag der Osterwoche f. 58 und 58': In serena (Rep. 1, 1, 187), In modulo (ib. 115, wo nachzutragen ist, daß Mo 6, 240 ein Contrafactum dazu ist) und Immolata paschali (ib. 116). Am Mittwoch nach Trinitatis (f. 73) ist als „de mane sequencia" Firmissime, das Triplum der Doppelmotette Fauv f. 43, vorgeschrieben, hier nur mit der Angabe des Anfangs und dem Verweis auf den vollständigen Text im Sequentiar, in dem er f. 228 (nach moderner Foliierung, f. 138 nach der alten Foliierung dieses Teils des Codex) folgt (vgl. auch Anal. hy. 34, 45). Das Gleiche ist f. 110' der Fall bei der „sequencia" Vide prophecie für den 11. Januar, deren vollständiger Text f. 220' (bezw. alt f. 130') als Epiphanias-„prosa", und zwar an Vide unmittelbar anschließend Homo cum mandato, folgt; vgl. über diese beiden zu Perotins Quadruplum Viderunt geschaffenen Motetten Rep. 1, 1, 187 f. Im Sequentiar finden sich ferner f. 235 (alt f. 145) als „de s. Lodowico de ordine minorum prosa" Flos ortus und ib. verso als „alia brevis" bezeichnet Celsa cedrus, Triplum- und Motetustext der Doppelmotette Iv f. 9' und Ca B f. 17A'. So treten hier neben einem Text aus dem Roman de Fauvel und 2

[1]) An sonstigen mehrstimmigen Werken finden sich hier nur f. 218' und 219 4 2stimmige Benedicamus-Tropen: Procedentem (vgl. oben S. 202), Rege psallens, Hec est dies domini und Nova laude. O. Drinkwelder's Aufsatz über diesen Codex: Seckauer Kirchengesang im 14. Jh., Mus. div. 3, 1915, 269 ff., erwähnt weder die Motette noch Procedentem und Rege. Er nennt zwar S. 270 die 2stimmigen Kompositionen von Hec und Nova, gibt aber die richtige Gattungsbezeichnung der Texte nicht an. Er sieht weiter mehrstimmige Werke, wahrscheinlich „Gesänge mit Instrumentalbegleitung" (S. 270), in den im Codex „Conductus" genannten Gesängen, von denen er wiederum nur 2 nennt (Virgo parit filium und Nunc angelorum [Nunc nicht zu „Mariä", sondern zu Christi Geburt]) und einen 3. (Jam missum; f. 203') übersieht; durchaus mit Unrecht, da doch auch sonst zahlreiche 1stimmige Conductus, „Conductus simplices" des Anon. IV (Couss. Scr. 1, 342 usw.), aus verschiedenartigsten Quellen bekannt sind.

des späteren 14. Jahrhunderts 5 wenig verbreitete alleräteste Motettentexte noch einmal in spätester deutscher Überlieferung entgegen[1]).

In dem dem 14. Jahrhundert entstammenden Cisterzienser-Missale Hohenfurt LXV, das ich nur aus dem Handschriftenkatalog dieses Stifts (von R. Pavel in: Xenia Bernardina 2, 2, 1891, 189) kenne, findet sich als Nachtrag der „Hymnus de Beata: Salve Maria regia, que deum genuisti“ „ganz in Gesangsnoten saec. 15.“, anscheinend die auch aus Lo D Nr. 62 und Mü D f. 133' (und 20) bekannte Motette.

Die letzte bisher bekannte Überlieferung einer alten Motette begegnet in Trier Stadtbibl. 322 (426, 1994), einer aus Eberardsklausen stammenden[2]) Papierhandschrift des 15. Jahrhunderts, die auf Predigten und Alanus' De planctu nature ein kleines musikalisches Repertoire folgen läßt (vgl. auch M. Keuffer, Beschr. Verz. 3, 1894, 139 ff.). In diese aus 28 Werken bestehende in Mensural-Notation (mit vielen Fehlern) geschriebene Sammlung geistlicher ein- und mehrstimmiger Kompositionen zu lateinischen und deutschen Texten (f. 207—215; im Beschr. Verz. l. c. nur ganz unzureichend beschrieben) ist als Nr. 14 (f. 210) die Motette Ave Jesu Christe mit dem Tenor O premium usw. (Lo D Nr. 57) und als Nr. 28 (f. 214′ und 215) die Doppelmotette Jam novum sidus (Motetus) und Jam nubes (Triplum) mit dem Tenor Ave Maria usw. aufgenommen. Diese zuerst im Repertoire von Mo 7 (7, 275) vorkommende, außer in Mo und Tu auch in Lo D (Nr. 53a) überlieferte Marien-Doppelmotette behielt auch hier (wie in Lo D, wo sie den einzigen derartigen Fall bildet) ihre volle originale Form, da infolge der sehr engen musikalischen Beziehungen zwischen den Oberstimmen das Triplum nicht fortbleiben kann (Dreves, Anal. hy. 45b, 45 faßt irrig Motetus- und Triplumtext in einen Text zusammen). Nach deutscher Art ist dem alten Tenor Solem ein voller Text: Ave Maria usw. untergelegt, für den die nötige Notenzahl durch Auflösung der älteren längeren Noten in Unisoni gewonnen ist (vgl. oben S. 276). Während noch Lo D die alte musikalische Form des Werks bewahrt und besonders auch seine alte modale Rhythmik unverändert läßt, ist in Trier der Tripeltakt in geraden Takt umgewandelt, das Werk diminuiert aufgezeichnet, die Textunterlage sehr entstellt und beide Oberstimmen stark in der Art des 15. Jahrhunderts koloriert[3]).

---

[1]) Auch ein Conductustext des Notre Dame-Repertoires kehrt hier noch einmal wieder: f. 246 O Maria o felix puerpera (F f. 439; vgl. Anal. hy. 42, 107 und 45b, 52).

[2]) Ob die Handschrift hier auch entstand, muß vorläufig offen bleiben. Ihre deutschen Texte weisen, wie P. Bohn, Monatsh. f. M. G. 29, 1897, 38, feststellte, „ein Gemisch von niederländischem und Moselaner Dialekt“ auf. G. M. Dreves, Anal. hy. 45b, 1904, 5 betont mit Recht den Zusammenhang mit Böhmen, den eine ganze Reihe von Texten zeigen (außer den von Dreves genannten anscheinend auch Nr. 9 und 20; vgl. Anm. 3).

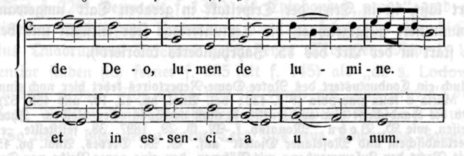
[3]) Die weiteren mehrstimmigen Werke dieses ganz mannigfaltig zusammengesetzten kleinen Repertoires sind: Nr. 24 die 3st. Lectio Jube domine . . . Consolamini (Jes. 40, 1) in hier singulärer Komposition (ed. Bohn l. c. 39) mit anschließendem Tropus Universi in 3st. Satz, der die (nur geringfügig veränderte) 2st. Komposition Eng";Nr. 4 (vgl. Kirchenmus Jb. 21, 50) um den Orgelpunkt a herum erklingen läßt; Nr. 19 ein 2st. Patrem (vgl. den Anfang bei Bohn l. c. 41; wohl dem ebenso beginnenden 2st. Patrem in Wien 5094 saec. 15. f. 162′ und 163′ und Zwickau 96 saec. 16. f. 78 gleich); Nr. 9 und 20 Ex linguis (im Codex:. ligwis) multifariis und Veni sancte spiritus da nobis (in 2 Stimmen mit Da gaudiorum in der 3. Stimme), 2 3st. Kompositionen, die wohl mit den 3stimmigen Kompositionen dieser Texte in Prag Böhm. Mus. XIII A 2 f. 367′ und 368′ gleich sind; Nr. 21 2st. Paraclitus egrediens, in Nu bidde wy den heyligen gest auslaufend (z. T. ediert von Bohn l. c. 41); Nr.

Endlich die letzte und verbreitetste Motette im Stil der Engelberger Motetten (als zu dieser Gruppe gehörig von mir Kirchenmus. Jb. 21, 1908, 58 f. erkannt) ist eine 2stimmige Credo-Komposition des ausgehenden 14. oder beginnenden 15. Jahrhunderts, die als Motetustext den liturgischen Text von Patrem an benutzt (wie üblich, blieb die Intonation 1stimmig) und diese neu komponierte Patrem-Stimme über einem Tenor erklingen läßt, der nach Art der Engelberger Motetten mit vollem inhaltlich entsprechendem Text ausgestattet ist: Credo in unum Deum oder Wir glauben (all) in einen got. Diese berühmte Tenor-Melodie entnahm der Komponist, wie mir scheint, wohl nicht aus dem einstimmigen Melodien-Repertoire, sondern schuf sie, wie bei den Motetten dieses Stils üblich, für diesen mehrstimmigen Zusammenhang neu[1]).

Dem Stil dieser Motetten entsprechend wiederholt der Motetus die gleiche oder nur geringfügig veränderte Melodie 5mal (und zwar zu Patrem, Deum verum, Crucifixus, Cujus regni und Et apostolicam; die Ausdehnung der einzelnen Abschnitte ist also rein äußerlich abgeteilt); dem entsprechend ist auch der Tenor 5mal zu singen. Eigenartig in der Überlieferung dieses Werks ist nun sowohl, daß der Tenor außer mit lateinischem auch mit deutschem (und tschechischem) Text erscheint, wie daß mehrfach auch dem Tenor mehrere Text-

18, 22, 26 und 27 Jesus Christus nostra salus (Text von Hus), Adest dies celebris (ein böhmisches Literatenlied), Omnium sanctorum und Katherina coronata, 2st. Werke im Conductusstil (vgl. die Anfänge von Nr. 18, 26 und 27 bei Bohn l. c. 40 ff.); Nr. 11, eine 2st. Komposition mit den Texten Physica armonia und Veni sancte spiritus, qui es pater pauperum, deren Unterstimme wie bei Nr. 28 aus einer Melodie in längeren Noten durch Unisoni-Auflösungen für diesen Text passend gemacht ist; unter den 1stimmigen Melodien erwecken mindestens Nr. 5 Surgens mortis und Nr. 13 Tu sine principio den Eindruck von Tenores, ohne daß sie sich mit benachbarten Stimmen zu einem mehrstimmigen Ganzen vereinigen. Die den Schluß von Nr. 23 Sonat agmen bildende textlose Tonfolge ist anscheinend die Melodie des clausum des 1. Teils und die des 2. Teils, nicht eine Unterstimme. Über die deutschen Lieder des Codex vgl. auch W. Bäumker, Das kath. dtsch. Kirchenlied 4, 1911, 498 ff. und 511.

[1] Eine Stelle wie z. B. der Periodenschluß:



macht durchaus den Eindruck des 2stimmig Concipierten, nicht den der Benutzung einer ursprünglich 1stimmig selbständigen Tenormelodie und ihrer Kontrapunktierung. Die Melodie des Schlusses wird daher auch in Luthers Neuformung der Melodie eingreifender geändert und sie variiert in der späteren Überlieferung am meisten (vgl. J. Zahn, Die Mel. d. dtsch. ev. Kirchenlieder 4, 1891, 627 f. und Bäumker l. c. 1, 685 ff.; vgl. auch Monatschrift für Gottesdienst und kirchl. Kunst 16, 1911, 320). Ebenso deutet wohl auch die lateinische Textgestaltung mehr auf die Entstehung dieses Textes als Tenor als auf eine selbständige Dichtung. Zur Annahme, daß Nikolaus von Kosel, der Hauptschreiber der Breslauer Handschrift, an der Erfindung der Tenormelodie irgend welchen Anteil habe, liegt keinerlei bestimmter Grund vor. Was den Entstehungsort dieses später besonders im tschechischen Repertoire verbreiteten Werks angeht, so zeigt wohl schon die alte Verbindung des Tenors mit deutschem Text die deutsche Entstehung an.

strophen untergelegt oder beigefügt sind[1]). Die Melodie und der deutsche und lateinische Text des Tenors sind oft abgedruckt, seitdem H. v. Fallersleben 1829 in seiner Monatsschrift von und für Schlesien (1829, 738 ff.) die Handschrift Breslau Un.-B. I 4° 466, die älteste Quelle, die das Werk überliefert, beschrieb und darauf hinwies, daß die Melodie des Wir glauben den Urtypus der Melodie zu Luthers deutschem Credo und dessen Nachahmungen bildet (vgl. Kirchenmus. Jb. 21, 58).

Codex Breslau (eine Sammelhandschrift, meist theologischen Inhalts, die der 1414—1421 im Franziskanerkloster Czaslau lebende Nikolaus von Kosel größtenteils 1417 [vgl. f. 48 und 83] schrieb, mit lateinischen, deutschen und tschechischen Texten) f. 25', für dieses Werk gute Mensural-Notation verwendend[2]), zeichnet alle 5 Motetus-Perioden auf, schreibt die Tenor-Melodie, wie üblich, nur einmal, legt dem lateinischen Tenortext Credo den deutschen Wir glawben in eynen got teils unter, teils über und läßt eine 2. lateinische Textstrophe, die am Anfang an den Anfang der 2. Motetus-Periode anklingt, folgen: Deum verum unum colimus (vgl. auch S. Meister, Kath. dtsch. Kirchenlied 1, 1862, 451 und Facs. 6 u. W. Bäumker, Kath. dtsch. Kirchenlied 1, 1886, 683).

Codex Zwickau 96 (ein Antiphonar, geschrieben von Stephan Roth, der 1492—1546 lebte) f. 79' zeichnet das Ganze diminuiert auf und beschränkt sich im Motetus auf die beiden ersten Perioden. Der 1. folgt der Tenor mit den Texten Deum verum colimus und Wyr gelauben all in eynen got[3]); ebenso folgt auch der 2., obwohl neben ihrem Anfang am Rand „Wir gelauben ut supra" mit dem Anfang der Tenor-Melodie angegeben ist, auf einem eingehefteten Blatt eine neue Aufzeichnung des gleichen Tenors mit der Überschrift „2ª pars super Deum verum de Deo vero" und dem hier singulären Text Wir soln uns alle frewen (vgl. Bäumker l. c. S. 684).

Der deutsche Text Wir globen in eynen got ohne Melodie findet sich auch auf dem letzten Blatt von Leipzig Un.-B. 1305 saec. 15. (f. 116'; vgl. Ph. Wackernagel, Dtsch. Kirchenlied 2, 1867, 509).

Es war bisher unbekannt, daß die gleiche 2stimmige Komposition wie in Breslau und Zwickau auch in mehreren tschechischen Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts[4]) wiederkehrt. Ich fand sie 1914 in folgenden:

[1]) Daß bisweilen nicht alle 5 Perioden des Motetus ausgeschrieben sind, beruht nur auf einer Unsitte dieser Zeit, die in der Textschreibung oft sehr nachlässig war. Der Schreiber ersparte sich die Wiederholung der wesentlich gleichen Melodie zu neuen — hier freilich in Silbenzahl und Wortaccenten nicht genau übereinstimmenden — Textabschnitten, die aber beim Vortrag nicht fehlen durften. Die richtige Anpassung des neuen Textes an die Melodie mit den dazu nötigen kleinen rhythmischen und bisweilen auch melodischen Änderungen blieb dann dem Sänger oder Dirigenten überlassen.

[2]) Die übrigen musikalischen Teile des Codex, darunter mehrstimmig nur f. 24 das Evangelium Dominus vobiscum . . . In illo tempore intravit Jhesus (Luc. 10, 28—42) mit 3stimmigen Zeilenschlüssen (vgl. Kirchenmus. Jb. 21, 54), verwenden deutsche Neumen. C. Bäumker (bei W. Bäumker l. c. 687) hält es für möglich, daß das Credo von anderer Hand geschrieben ist; doch ist der Schriftcharakter des Nikolaus nicht einheitlich.

[3]) Daß diese Fassung des deutschen Textes Luthers deutschem Credo näher steht als die Breslauer, zeigte F. Spitta, „Ein feste Burg . . .", Die Lieder Luthers 1905, 181 ff.

[4]) Zur Lit. über die böhmischen Handschriften vgl. u. a. G. M. Dreves, Cantiones Bohemicae 1886 (Anal. hy. 1); R. Batka, Studien z. Gesch. d. Musik in Böhmen 1, 1901 (= Mitt. d. Vereines f. Gesch. d. Dtsch. in Böhmen 39, 1901, 171 u. 275) und 2, 1904 (vgl. ib. 42, 1904, 253 u. 492; ferner ib. 45, 1907, 508; 46, 1908, 122 u. 48, 1910, 144) und Gesch.

Prag Böhm. Mus. II C 7 (einem oft benutzten tschechischen Meßgesangbuch aus Jistebnicz; Dreves Codex D), wo p. 240 der Motetus, „superior“ bezeichnet, (nur die 2 ersten Perioden?) und der Tenor mit dem Text Deum Deum verum unum colimus und der Schlußbemerkung Resumendo vice versa in Mensural-Notation (rhythmisch wie in Breslau) aufgenommen sind;

ib. XII A 1 (einem ebenfalls oft benutzten lateinischen Prager Graduale mit 3 mehrstimmigen Kompositionen [1]) und einigen 1stimmigen lateinischen und tschechischen Liedern), wo f. 223′ rhythmisch diminuiert die 1., 2. und 5. Periode des Motetus und der Tenor mit dem Text Deum unum verum überliefert sind;

ib. XIII A 2 (einem 2 liturgische Abteilungen und 3 umfangreiche Liedersammlungen [2]) enthaltenden Codex), wo sich f. 19′ rhythmisch diminuiert die ersten 3 Perioden des Motetus (die 3. cujus regni non erit finis Amen endend) und eine 3malige Aufzeichnung des Tenors mit den Texten Credo, Deum verum unum und Credamus patrem omnipotentem finden;

Wien 15501 (einem lateinischen Kuttenberger Graduale saec. 15.; vgl. Tab. codd. 9, 1897, S. 1; in der musikgeschichtlichen Literatur noch unbenutzt), wo f. 58′ die 2 ersten Perioden des Motetus und eine 2malige Aufzeichnung des Tenors mit den Texten Credamus patrem und Deum verum unum stehen;

Prag Böhm. Mus. XII A 23 [3]), wo auf der Versoseite des letzten Blattes (f. 351′) der Anfang des Motetus erhalten ist (1., 2. und der Anfang der 5. Periode), rhythmisch diminuiert, dem zweifellos einst auch der Tenor folgte;

und Wien 15503 (einem tschechischen Czaslauer Gradual saec. 16.; vgl. Tab. codd. ib.; in der musikgeschichtlichen Literatur ebenfalls noch unbenutzt; auch die tschechischen Texte sind bisher von Nejedlý noch nicht erwähnt), wo in einer Gruppe von Patrem-Melodien mit tschechischen Bezeichnungen f. 443 der Motetten-Tenor (rhythmisch diminuiert geschrieben) die letzte bildet, mit der Überschrift Giní Obecnj und dem Text My wssickni [4]).

---

d. Musik in Böhmen 1, 1906; Z. Nejedlý, Dějiny předhusitského zpěvu 1904 (359 S.), Počátky husitského zpěvu 1907 (531 S.) und Dějiny hus. zpěvu za válek husitských 1913 (952 S.; alle 3 Werke mit zahlreichen Notenbeispielen); D. Orel, Kirchenmus. Jb. 23, 1910, 59 ff.

1) Außer der Patrem-Motette sind es ein oft 2stimmig überliefertes Patrem (f. 220′; 2stimmig ferner in Prag U.-B. XIII A 5 c f. 363; ib. Böhm. Mus. XII A 23 f. I; XII F 14 f. 186′; XIII A 2 f. 15′; ib. Wyschehrad V Č. č. n. f. 37′; Wien 15501 f. 53′; Oberstimme anscheinend auch in Prag U.-B. VI B 24 f. 39′) und eine nur die Zeilenschlüsse 3stimmig setzende Komposition des Liber generationis (Ev. Matth. 1, 1—16; f. 93′; vgl. oben S. 304).

2) Zwei 3stimmige Kompositionen aus der 3. sind oben S. 311 bei Trier 322 citiert; Parallelhandschriften zu diesem Repertoire sind z. B. der umfangreiche 1914 für Königgrätz erworbene „Mensuralcodex Speciálník“, das Franuš-Kantional von 1505 im Museum von Königgrätz (D. Orel's Untersuchungen über diese Hss., Wiener Diss. von 1914 und in Buchform Prag 1920, waren mir noch nicht zugänglich; vgl. Bull. de la Soc. „Union Musicolog.“ 1, 1921, 53 und 2, 2, 1922, 100) und eine Reihe von Fragmenten saec. 15. in meinem Besitz.

3) Der Codex gehört mit XII A 20—22 und 25 zu einer Gruppe von 5 im Museum ausgestellten Meßgesangbüchern und Antiphonarien saec. 15. und 16. in folio maximo. Mehrstimmige Werke (bisher in der Literatur noch nicht genannt) befinden sich, soweit ich sah, nur in XII A 23. Außer einem später auf dem hinteren Deckel aufgeklebten, in weißer Notation geschriebenen 4stimmigen Juste judex und der Patrem-Motette sind es nur das oft überlieferte 2stimmige Patrem (f. I—III), dessen Anfang fehlt (vgl. oben Anm. 1), und f. 68′ ein verbreitetes 2stimmiges Sanctus deutscher Entstehung (außerdem aus Karlsruhe U 1 f. 257′ [vgl. Kirchenmus. Jb. 21, 52], Prag U.-B. VI C 20 a f. 57′ und St. Gallen 546 [ed. O. Marxer, Zur spätma. Choralgesch. St. Gallens 1908, 212] bekannt).

4) Mehrstimmig sind im Codex nur f. 11′ die zur Zweistimmigkeit übergehenden letzten 3 Silben eines Abschnitts des Christe im tschechischen Kyrie Fons bonitatis (Gezu Kryste smilug senadnami).

Durch Luther's Choral: „Wir glauben all an einen Gott", dem Luther die alte Tenormelodie mit nur wenigen Änderungen als Melodie gab[1]), blieb die Melodie des letzten Tenors einer Motette „vetustissimi stili" durch die Jahrhunderte hindurch bis in unsere Zeit lebendig.

Verzeichnis der Handschriften-Siglen.

Ars A, B und C = Paris Arſ. 135, 3517—18 und 8521 (vgl. oben S. 212, 209 und 300); Ba = Bamberg Ed IV 6 (S. 198 u. 220); Bes = Beſançon 716 (S. 200); Bol = Bologna Lic. Muſ. Q 11 (S. 219); Boul. = Boulogne s/M 148 (119) (S. 209); Ca = Cambrai 410 (386) (S. 211); Ca B = ib. 1328 (1176) (S. 283); Carm. bur. = München lat. 4660 (Carmina burana; S. 190); Cl = Paris Arſ. 6361 uſw. (Copie der Hſ. La Clayette; S. 196); D = Oxf. Bodl. Douce 308 (S. 190); Da = Darmſtadt 3317, 3471 und 3472 (S. 203); Da 521 = ib. 521 (S. 310); Eng = Engelberg 314 (S. 303); F = Florenz Laur. pl. 29, 1 (S. 187); Fauv = Paris B. N. frç. 146 (Roman de Fauvel; S. 278); [Flaç. = Flacius' Schriften; vgl. Rep. 1, 1, 222 ff.]; Flor 122 u. 212 = Florenz B. N. II I 122 und 212 (S. 299 u. 300); Ha = Paris B. N. frç. 25566 (A. de la Halle; S. 197); Innsbr = Innsbruck 457 (S. 302); Iv = Ivrea B. Cap. (ohne Sign.; S. 281); Lo A, B, C und D = London Br. M. Eg. 2615, Eg. 274, Add. 30091 u. Add. 27630 (S. 190, 190, 210 u. 305); Lo Ha = ib. Harl. 978 (S. 191 u. 275); Lille = Lille 397 (S. 214); Ma = Madrid B. N. Hh 167 (S. 187); Mo = Montpellier Éc. de Méd. H 196 (S. 193, 196 u. 206); Mü A = Fragmente München St.-B. muſ. 4775 u. im Beſitz von Prof. J. Wolf (S. 187); Mü B, C und D = München lat. 16444, lat. 5539 und germ. 716 (S. 193, 304 u. 308); N = Paris B. N. frç. 12615 (Chans. de Noailles; S. 190); Oxf. Add u. Rawl = Oxf. Bodl. Add. A 44 und Rawl. C 510 (S. 190); Ψ = Paris B. N. lat. 11266 (Pſeudo-Ariſtoteles; S. 209); R = ib. frç. 844 (Chans. du Roi; S. 190 u. 213); Reg = Rom Vat. Reg. 1543 (S. 201); [St. Gall = St. Gallen 383 (Rep. 1, 1, 325 f.)]; St. V = Paris B. N. lat. 15139 (ol. St. Victor 813; S. 190); Stuttg = Stuttgart H. B. I Asc. 95 (S. 190); Tort = Tortoſa Kap.-Bibl. (S. 190), Tu = Turin Reale Bibl. Mſſ. Vari 42 (S. 205); V = Rom Vat. Reg. 1490 (S. 208); W_1 u. W_2 = Wolfenbüttel Helmſt. 628 u. 1099 (S. 187); [Wi Tr = Cambridge Corpus Chriſti Coll. 473 (Winchester Troper)]; Worc A bis F = Worceſter, verſchiedene Fragmente (S. 192 u. 274 f.).

Nachträge und Berichtigungen.

S. 189. Bei Mü A Nr. 21 iſt „oder †" zu ſtreichen, da Cabo W_1 f. 38 nicht die Motettenquelle iſt. — S. 202 A. 1 und 218 Z. 12—5 v. u.: vgl. jetzt F. Gennrich, Der muſikal. Vortrag der altfranz. Chansons de geste, e. literarhiſt.-muſikwiſſ. Studie 1923, S. 15 f., 18 f. und 22. — S. 210 im Abſatz über Lo B lies: „in unregelmäßig auch engliſche breves-Formen verwendender Quadrat-Notation". — S. 213 A. 1. Wie A. Gaſtoué folgen in jüngſt erſchienenen (unter ſich ſehr verſchiedenartigen) Übertragungen provenzaliſcher, ſpaniſcher, franzöſiſcher und deutſcher Melodien des 12. und 13. Jahrhunderts — meines Erachtens mit Unrecht — weder der Riemannſchen noch der modalen Übertragungsart auch A. Reſtori (in ſeiner Ausgabe der 4 Lieder des Troubadours Rigaut de Barbezieux in: Rev. des langues romanes 60, 1920), A. Urſprung (in den 3 älteren Liedern in ſeinem „Der Minne Orden und Regel" [1922 oder 1923]) und J. Ribera (in dem umfangreichen, kürzlich hier von J. Wolf S. 268 ff. beſprochenen 3. Band der Cantigas de Santa Maria [de Don Alfonso el Sabio] 1922 und in den 130 franzöſiſchen und provenzaliſchen Liedern des 1. Hefts ſeiner La Música andaluza medieval en las canciones de Trovadores, Troveros y Minnesinger 1, 1923. — S. 218 Z. 15 v. u. lies: [1862—1881]. — S. 286 zu Ca B f. 19 A: Die Motette Colla jugo bildete auch den Anfang einer verlorenen Motettenhandſchrift der Bibliothek Philipps des Guten; vgl. G. Doutrepont, Inv. de la „Librairie" de Ph. le Bon 1420, 1906, S. 28 Nr. 64. — S. 293. Der vom Anon. IV (Couss. Scr. 1, 344) genannte engliſche Magister Johannes filius Dei findet im Viſitationsprotokoll der Bibliothek von St. Paul in London 1295 (W. Dugdale, The Hist. of St. Paul's Cath. in London 1658, 220), das auch 4 „Libri Organorum" aufzählt, bei einem „Troperium bonum, quod ligavit (lies: legavit?) Johannes filius Dei" eine ehrende Erwähnung. — S. 296 A. 1. Natus est iſt außer im Neujahrsoffizium von Sens (l. c.) auch in Lo A f. 49 (dem Neujahrsofficium von Beauvais), in Madrid B. N. C 153 (289) f. 144′ (Beyſſac l. c. Sp. 313; vgl. auch Sammelb. 13, 1912, 511) und (in der muſikgeſchichtlichen Literatur bisher unbeachtet) in Cambridge Trin. Coll. B 1. 16 f. 172′ (s. 12.; Photographie in W. Meyer's Nachlaß auf der Un.-B. Göttingen; in Buchſtaben-Notation a bis p, mit z für ♭) überliefert. Alle 4 Melodien variieren die gleiche Grundmelodie ſtark; beſonders auffällig unter den Varianten iſt die reiche Melismatik in Cambridge zu Quando flos iste nascitur, diabolus confunditur.

[1]) „Die Melodie eine wahre liturgiſche Feuersglut" W. Nelle, Geſch. d. dtſch. ev. Kirchenliedes 1904, 31.

Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes.

Von
O. Ursprung, München.

III. Wolflin von Lochammer's Liederbuch, ein Denkmal Nürnberger Musikkultur um 1450[1]).

Für W. Hisgen[2]) steht es „wohl außer Zweifel, daß Lochham bei Achdorf (Amt Landshut) der Entstehungsort des [Lieder-]Buches" ist; er stützt sich für seine Behauptung auf angeblich besseres geographisches Material, als Arnold, der Herausgeber des Lochamer Liederbuches, seinerzeit zur Hand hatte, das aber anscheinend lediglich in Grübel's Verzeichnis usw. besteht. Hisgen hatte jedenfalls auch gefühlt, daß sich die Darstellung Arnold's nicht mehr organisch in das inzwischen erheblich klarer gewordene Bild von der deutschen Musikkultur um 1450—1460 fügen will; er war sich aber, von der Methodenlosigkeit seines Vorgehens ganz abgesehen, der Tragweite seiner Aufstellung nicht recht bewußt geworden.

Wäre sie zutreffend, so würde ja das Liederbuch ein ganz neues Licht werfen auf die Musikpflege in Landshut, der Residenz der niederbayerischen Herzöge mit dem vielsagenden Beinamen „der Reichen", und würde das Lied von Herzog Ludwig (gest. 1479), welches das Schedel'sche Liederbuch aufbewahrt hat, lebensvoll in eine große Umwelt eingestellt werden[3]). Ferner müßte, weil man in dem Wölflein wegen der im Liederbuch auftauchenden hebräischen Schriftzeichen einen Juden zu erkennen glaubte, dieses Lochham allenfalls eine der Stadt Landshut vorgelagerte Judenkolonie gewesen sein. Die Aufstellung Hisgen's hält jedoch einer eingehenden Prüfung nicht stand. Das von ihm in den Vordergrund gerückte Lochham ist nur ein Weiler mit etlichen Einödhöfen, kein Herrensitz, auch keine

[1]) Friedr. Wilh. Arnold, das Locheimer Liederbuch nebst der Ars organisandi von Conrad Paumann, in Chrysander's Jahrbücher für musikal. Wissenschaft II, Leipzig 1867. O. Kade, Berichtigungen zu dem Locheimer Liederbuch von 1450 (Monatshefte für Musikgeschichte IV [1872]. V. Grübel, Statistisches Ortslexikon des Königreiches Bayern, Ansbach 1896. Philipp Apian, Bairische Landtafeln, Ingolstadt 1568; derselbe, Topographie von Bayern, München 1880. Mich. Wenning, Topographia Bavariae, 4. Teil, Rentamt Straubing, München 1726; Chr. W. Schirmer, Geschichte Windsheims usw. Nürnberg, 1848. Johs. Bergdolt, die freie Reichsstadt Windsheim im Zeitalter der Reformation (Bd. VII der Quellen und Forschungen zur bayr. Kirchengesch. herausgegeben von H. Jordan). Prei, Adelsbuch, Cod. germ. 2290, tom. 17 (fol 495—497) Staatsbibl. München. J. Siebmacher's Wappenbuch VI 1,1 und 2 (Abgestorbener Bayerischer Adel), Nürnberg 1884 und 1906.

[2]) In einem Aufsatz „Entstehungsort des Lochamer Liederbuches", Neue Musikzeitung, Stuttgart-Leipzig, 43. Jahrg. (1921/22) S. 37.

[3]) S. Eitner, Quell.-Lex. VI 239; Rob. Eitner, das deutsche Lied des 15. u. 16. Jahrh. II, Berlin 1880, S. 53 (Beilage zu d. Monatsheften f. Musikgesch. XII); zur Musikgeschichte Landshuts in dieser und der nächstfolgenden Zeit s. A. Sandberger, Beiträge zur Gesch. der bayer. Hofkapelle unter Orl. di Lasso, Leipzig 1894/95; Bruno Hirzel, Anton Goßwin, Münch. Diss. 1909; Kurt Huber, Jvo de Vento, Münch. Diss. 1918.

Judenkolonie. Da sind also die Verhältnisse keineswegs für die Entstehung unseres Liederbuches angetan. Zudem ist eine Gleichsetzung von Agdorf [Lochhammers Liederbuch] und Achdorf [Hisgen] nach den Gesetzen der Lautumbildung nicht recht statthaft.

Aber die Frage nach dem Entstehungsort ist nun einmal angeregt! So ziehen wir Apian, den berufensten Gewährsmann hinsichtlich der ältern Topographie Bayerns, zu Rate. Er führt ein „Lochhaim" an, auch „Lohaim" geschrieben, im Gericht Mitterfels an der Donau zwischen Straubing und Deggendorf gelegen, und charakterisiert es als „p. [= pagus] possessio" d. h. als Dorf und Adelssitz. M. Wenning sodann bringt über „Lohamb" oder „Lochhaim" eine kurze, jedoch eine spätere Zeit treffende Notiz über das Schloß und eine gute Abbildung desselben[1]). Die Schreibung schwankt bei diesen Autoren; und die Nürnberger Kanzlei [s. u.] schreibt gewöhnlich Locheim oder Lochaim; die Schreibung —ham entspricht dem altbayerischen, dagegen —haim dem fränkischen Sprachgebrauch. Für das im Liederbuch zweimal von ein und derselben Hand geschriebene Agdorf nennt Apian nur ein Agendorf, vom Locham etwas Donau aufwärts bei Kloster Oberalteich gelegen, und kennzeichnet es in seiner Karte durch das typische Bildstöcklein als ein recht kleines, unansehnliches Dörflein. Die ungleiche Schreibung kann uns nicht irre machen; es ist das gesuchte. Denn in Franken gibt es, soweit ersichtlich ist, kein Agdorf und kann es auch keines geben. Der Ortsname leitet sich nämlich ab von dem bajuvarischen Eigennamen Ago, Verkleinerungswort und Kosename Agilo, den wir beim altbayrischen Herzogsgeschlecht der Agilofinger wiederfinden, deren letztes Glied Thassilo II. im Jahre 788 im Kampf um seine Selbständigkeit gegen Karl d. Gr. erlag. Noch ein dritter Ortsname taucht in Lochammers Liederbuch auf, nämlich Windsheim (nicht Windshofen, wie Arnold die Abkürzung „Winsshe..." gelesen hat). Das ist ein kleines, mit Nürnberg eng verbundenes freies Reichsstädtchen, wo ein Augustinerkloster bestand und in der (Stadt- oder Kloster-?) Kirche Sankt Jodok besondere Verehrung genoß. Damit erklärt sich der Name des Frater Jodok — wir würden nach heutigem Sprachgebrauch sagen Pater Jodok —, welcher im Liederbuch unter der zweiten dort vorkommenden Datierung sich unterschrieben hat. Das Ganze kann nur diese Bewandtnis haben: Wolflein von Lochammer weilte in Agendorf auf seinem Landgut, sei es nun, daß dies sein Eigentum war, das mit dem Stammsitze seines Geschlechtes in Locham zusammenhing, oder daß er es zu Lehen trug, wie ja auch frühere Lochammer Reichslehen inne gehabt hatten. In Agendorf nun mögen die letzten paar Lieder der Handschrift einverleibt worden sein. Jedenfalls aber ließ sich's Wölflein hier recht wohl sein, sah Gäste bei sich, darunter das Windsheimer Paterlein, der auch kein Spielverderber war. Gesungen wurde nach Herzenslust; auch das Lied von den deutschen Mädchen (das eben erst aufgekommen?)

[1]) Bei den etwas komplizierten Nachforschungen, die notwendig waren, um Ortschaft Locham und Agendorf, sowie das Geschlecht der Lochammer einwandfrei festzustellen, waren mir die Herren Oberbibliothekare Dr. O. Hartig und Dr. Fr. Schuster, ersterer Vorstand der kartographischen Abteilung der Staatsbibl. München, letzterer aus der in Frage stehenden Lochhamer Gegend gebürtig, in entgegenkommendster Weise behülflich gewesen. Briefliche Rückfragen in Agendorf, ob dort noch ein Hofname Lochammer usw. vorkomme, hatten kein positives Ergebnis.

wurde persolviert. Die Erinnerung an froh verlebte Stunden sollte festgehalten werden in der launigen Bemerkung Wölfleins und der Unterschrift des Münchlein: „Do hallt ichs auch mit Agdorf Ao. 60." „Fr. Judocus de Winßheim."

„Lohaim p. possessio!" Wir greifen noch einmal darauf zurück und verfolgen die aufgelesene Spur weiter. Prei, Adelsbuch führt einige „Lohaimer zu Lohaimb" an und unter dem Jahre 1459 einen Hannß L. z. L. als „Kirchenmayster bej Sant Sebalt zu Nirenberg". Siebmacher's Wappenbuch kennt die Loheimer überhaupt nur als „ehrbares Geschlecht der Reichsstadt Nürnberg". In Nürnberg aber ist die Familie derer „von Locheim" oder „von Lochaim", welche ins Patriziat geheiratet hatte und Mitte des 15. Jahrh. ihren Stammsitz in fremde Hände hatte übergehen sehen[1]), seit 1390 nachweisbar. J. J. 1424 sodann „wird ein Hans von Locheim in einer Privaturkunde als Zeuge genannt.... 1508 wird ein [zweiter] Hans von Locheim als gestorben genannt, 1512 [werden] bei Gelegenheit des Verkaufs des väterlichen Hauses auf dem alten Roßmarkt (der jetzigen Adlergasse) um 200 fl. seine Kinder Hans, Niklas, Wolf, Jörg und Helena genannt. Der alte Locheim besaß außerdem noch andere Häuser und Eigenschaften"[2]). Wenn auch der eben erwähnte Wolf L. nicht mit unserem durch das Liederbuch bekannten Wolflein identisch ist, so wird daraus wenigstens das eine klar, daß bei der Nürnberger Familie v. L. der Name Wolf gebräuchlich war; er erinnerte sie an St. Wolfgang, den Patron der Regensburger Diözese, und an ihren in dieser Diözese gelegenen Stammsitz. Über die Beziehungen derer von Locheim zu dem nachmaligen Besitzer des Liederbuches Johann Ott, Bürger vnd Buchführer zu Nurenberg, Herausgeber der berühmten Liederdrucke 1534, 1536 und 1541 (gedruckt bei Formschneider, Nürnberg) ist außer dem örtlichen Zusammenhang Näheres nicht zu ermitteln.

Zu Nr. 16 des Liederbuches „Möcht ich dein wegeren" ist beigefügt „Ir zu lieb", dann in deutscher Sprache mit hebräischer Schrift weitergefahren „der allerliebsten Barbara meinem treien liebsten Gemaken". Dieser Schriftzeichen wegen, „da ums Jahr 1450 noch kein Christenmensch das Hebräische verstand" (fünfzig Jahre vor Reuchlin), hielt Arnold das Wolflein von Lochamer für einen Juden. Es wurde aber in Deutschland lange vor Reuchlin dem Hebräischen ein sogar sehr reges Interesse entgegengebracht. Unter anderem sind uns auch deutschsprachige, in rabbinischer Schrift geschriebene Sprüchlein erhalten, z. B. in Handschriften ehemaliger bayerischer Klöster (jetzt in der Staatsbibliothek München aufgestellt)[3]). Also auch der Schreiber unserer Handschrift hat sich mit solchen

[1]) Dankenswerte Mitteilung von H. Dr. J. Sturm gräfl. Preysingischer Archivar. Schloß Lochham befindet sich jetzt im Besitze der Preysing. — Lochham kam wohl durch eine weibliche Descendenz in Besitz eines anderen Geschlechtes; die Nürnberger Lochammer z. B. waren ja begütert.

[2]) Wärmsten Dank auch Herrn Archivdirektor Dr. Reicke, städt. Archiv Nürnberg, für seine ausführlichen (oben zitierten) Mitteilungen! Die Totengeläutbücher im German. Museum Nürnberg nennen keinen Wolf v. L. (laut dankenswerter Mitteilung der Direktion des German. Mus.). Unter „Dno Johanne Koler et do. Johanne de Locham magistris fabrice" wurden für St. Sebald i. J. 1471 zwei Antiphonare geschrieben. Siehe Ludw. Krauß, Mitteilungen über die Zusammensetzung der Lehrerbibliothek des Alten Gymnasiums, Gymnasialprogramme Nürnberg Altes Gymnasium 1910 u. 1911. (H. Studienrat Dr. Rud. Wagner in Fürth machte mich in liebenswürdiger Weise darauf aufmerksam.)

[3]) B. Walde, Christliche Hebraisten Deutschlands am Ausgang des Mittelalters. Münster 1916.

Dingen befaßt und das Liederbuch ist ein charakteristischer weiterer Beleg dafür, wie sehr um 1450 das Interesse für Hebräisch verbreitet war.

Nach diesen hauptsächlich geographischen und genealogischen Erörterungen müssen wir noch einen andern Gedankengang aufgreifen, welcher von Schriftcharakter und Inhalt der Handschrift ausgeht und endlich das Liederbuch mit Wolflin von Lochhammer in engere Verbindung bringt. An dem Liederbuch haben verschiedene Hände geschrieben. Aus den Angaben von Arnold a. a. O. und auf Grund einer zweimaligen diesbezüglichen Korrespondenz mit Bibl. Wernigerode, wo sich das Original von Lochammer's Liederbuch befindet[1]), ergibt sich folgendes:

a) Nr. 1—36 (Noten, Text und Schreiberwitze) sind unbedingt von ein und derselben Hand, jedoch zu verschiedenen Zeiten und nicht in einem Zuge, mit verschiedener Tinte, besser oder schlechter gespitzter Feder geschrieben; Nr. 18 gehört zu den sorgfältiger geschriebenen Liedern, scheint aber auch von derselben Hand zu sein;

b) Nr. 37 und 38 (datiert 1455), dann 40 und 41 könnten von ein und derselben Hand sein;

c) Nr. 39 (datiert, ‚Agdorf A° 60'´Unterschrift des Besitzers, Wolflein von Lochammer) und 42 (datiert ‚Agdorf A° 60', Unterschrift „Fr. Judocus de winßheim") „zeigen dieselbe zierliche, sorgfältige Handschrift, die der von Nr. 1—36 näher kommt als der von 37/38, ohne daß ich [Archivrat Dr. Wilh. Herse, Wernigerode] ihre Identität zu behaupten wage." Das scheint unklar ausgedrückt zu sein. Arnold teilt nun die betr. Stellen mit Textproben, Datierungen und Unterschriften in Facsimile mit; daraus ist ersichtlich und Prof. Fr. Roth-München pflichtet dem bei, daß die beiden Lieder von der Hand Lochammers herrühren; auch stimmt die bei dem Namen „Wolflin von Lochammer etc." angewandte Zierschrift mit der Schriftprobe von Nr. 29 bestens überein; die Namensunterschrift ‚Fr. Judocus etc.' besteht für sich selbst.

d) Nr. 43 (ursprünglicher [?] Schluß des Liederbuches vor Vereinigung desselben mit Paumann's Fundamentum organisandi, die aber schon bald geschehen ist [vergl. an den nachträglich eingefügten Frohnleichnamsgesängen die Klauselbildung mit zerlegtem Dreiklang, übereinstimmend mit Schicht α und γ, s. sofort unten]) ist von einer ganz neuen Hand.

Wesentlich für unsere Untersuchungen ist der Befund: „Nr. 1—36 und die Bemerkung zu Nr. 16 ‚Ir zu lib etc.' scheinen mir [Dr. W. Herse] übereinzustimmen"; ferner ist die Namensunterschrift Wolflins von derselben Hand wie die Niederschrift besonders der Gruppe a. Das Liederbuch gehörte also Wolflein von Lochammer und wurde von ihm selbst geschrieben.

[1]) Herr Dr. Wilh. Herse, Fürstl. Archivrat und Bibliothekar, hat meine ziemlich umfangreichen Anfragen in entgegenkommendster Weise beantwortet und mich sehr zu Dank verpflichtet.

Eine Untersuchung auf Grund der Notation, des melodischen Duktus und insbesonders der Klauselbildung gibt für die Entstehung des Liederbuches noch genauere Anhaltspunkte. Im allgemeinen ist die erste Hälfte fast durchweg ohne Schlüsselvorzeichnung, die zweite Hälfte mit 1, streckenweise sogar mit zwei Schlüsseln (C und F) notiert. Der Schreiber steckt wohl noch voll von den Ideen der musica plana. Die Gesänge selbst haben jedoch mit dieser weiter nichts zu tun. Von den 44 Liedern sind etwa 4 einstimmige Volkslieder (Nr. 8 [?], 35, 39, 42), 5 vollständig mitgeteilte mehrstimmige Sätze (Nr. 6, 17, 17 a, 18, 40), die übrigen stellen sich als einzelne Stimmen aus polyphonen Sätzen dar. Entgegen der noch oftmals wiederkehrenden Behauptungen ist also das Liederbuch ein Dokument nicht der einstimmigen, sondern der mehrstimmigen deutschen Liedkunst. Ferner unterscheiden sich in der einen Gruppe a

α) Nr. 1—4 durch Wahrung, zum Teil auch Änderungen der liedmäßigen Struktur und Klauselbildung mit zerlegtem Dreiklang;

β) Nr. 6—10 durch Wahrung d. liedmäß. Struktur u. Klauselbild. m. Synkopen;

γ) Nr. 11—15, 17 a " " " " " " m. zerlegt. Dreiklang;

δ) Nr. (19) 20—25 durch geringe od. stärkere Änderungen " " " " verschieden;

ε) Nr. 32—33, 36 durch Wahrung " " " " verschieden;

ζ) Nr. 18 fällt besonders durch langgezogenen Tenor und flanderisch ryhtmisierte Klauselbildung etwas aus dem Rahmen der übrigen Gesänge.

Also nicht Lied für Lied ist langsam und gelegentlich in das Notenheft eingetragen, sondern die Gesänge sind schichtenweise in systematischem Sammeleifer zusammengebracht worden. Die graphisch verschiedenen Partien decken sich jedoch nicht mit den stilistisch verschiedenen Schichten, sondern greifen in einander über. Der Hauptteil des Liederbuches ist also in verhältnismäßig wenigen und nahe bei einander stehenden Schreibperioden entstanden. Die nächste Hand, welche sich episodisch dazwischen schiebt, gibt die erste vermerkte Datierung „Anno 1455 in carnisprivio", in der Fasten 1455; von da an werden der Sammlung nur noch gelegentlich einige Lieder einverleibt.

Die Schichten α und γ verraten ein etwas mechanisches, handwerksmäßiges Verfahren im Liedsatze, β und ε jedoch einen frischen Zug. Die stilistische Charakteristik ist derart deutlich ausgeprägt, daß sie für einzelne Schichten die Annahme bestimmter Komponistenindividualitäten begründet. Hätte nun dem Schreiber des Liederbuches, dem es offensichtlich nur um Liebeslieder zu tun war, eine bereits bestehende Sammlung als Vorlage gedient, so wären die Schichten jedenfalls nicht mehr stilistisch so einheitlich ausgefallen; er ist vielmehr entweder in eigener Person oder durch eine Mittelperson oder durch örtliche Zusammenhänge mit den Komponisten selber in näherer Verbindung gestanden. Darin ist auch zugleich ein Hinweis auf ein bedeutendes Musikzentrum gegeben, das mehrere tonsetzerisch befähigte Musiker in seinen Mauern barg.

Der Schreiber des Liederbuches ist aber Wolflein von Lochammer aus Nürnberg. Daß dieser mit alleiniger Ausnahme des vom Münch von Salzburg stammenden Tischsegens nur für Liebeslieder Interesse hatte, vielfach noch nach Art der auf

den Schulen dozierten musica plana notierte, achtlos Melodien und Tonsätze und Einzelstimmen kunterbunt durcheinander schrieb, die Texte mit lustigen, burschikosen Randglossen begleitete, das alles deutet darauf hin, einmal daß Wolflein bei Entstehung seiner Liedersammlung noch in jungen Jahren stand, das Liederbuch also nicht viel vor 1455, dem frühesten darin vorkommenden Datum, zu schreiben begonnen wurde, ferner daß Wolflein gern in froher Gesellschaft weilte, wo geradeso wie heutzutage gern und viel gesungen wurde, alte und neue Lieder, in angeregtem Rundgesang und in kunstvoller Weise, daß also unmöglich „der Inhalt des L. L. im allgemeinen aus den Jahren 1390 bis 1420 herrührt" (Arnold, S. 15), wogegen ja auch der Stand der Liedtechnik des Münches von Salzburg Einspruch erheben würde, tatsächlich den Stand der Liedpflege in Nürnberg um 1450 widerspiegelt. Da die Texte mundartliche Eigentümlichkeiten aufweisen, wie sie in Niederbayern vorkommen, so gelangte Arnold hinsichtlich des Entstehungsortes des Liederbuches zu keinem befriedigenden Schluß; er glaubte von Franken und Nürnberg absehen und auf Niederbayern und Agendorf verweisen zu müssen. Aber gerade dieselbe Beobachtung, die ihn zur Ablehnung von Nürnberg bestimmte, dient uns zur Bestätigung unseres Ergebnisses, sobald wir es richtig formulieren. Die Lochamer kommen nach Nürnberg, sie bringen ihre bayrische Aussprache mit, Wolflein hat sich auch in seiner Namensunterschrift (entgegen dem Nürnberger Kanzleigebrauch) die bayrische Schreibung „von Lochammer" bewahrt. Hier in seiner Nürnberger Heimat hat er in seiner altbayerischen Mundart das Liederbuch geschrieben, das also richtig „Lochammers Liederbuch" (nicht Orts-, sondern Personenname) oder auch „Nürnberger Liederbuch" genannt werden muß[1]).

Wolflein hatte noch kaum seine Sammeltätigkeit abgeschlossen, als ein anderer Sohn der freien Reichsstadt begann, ebenfalls ein Liederbuch anzulegen, nämlich der nachmalige Arzt Hartmann Schedel. Dieser war ernster als Wolflein, aufmerksamer, musikalisch besser gebildet, in der Auswahl der Lieder vielseitiger und gibt sich schon in diesen frühen Jahren als systematisch vorgehender Sammler zu erkennen, der es dann in Bälde zu der überragenden Berühmtheit als

---

[1]) Auch ein Liederbuch kommt einer künstlerischen Individualität gleich, entsprossen einem bestimmten Kulturkreis, ausgestattet mit einem bestimmten Charakter usw.; es soll darum, wenn einmal seine Herkunft u. ä. aufgeklärt ist, auch seinen rechten Namen tragen. Für die Benennung dürfen nicht länger mehr Zufälligkeiten wie Aufbewahrungsort u. ä. maßgebend sein; Namen wie „Münchener Liederbuch", „Berliner Liederbuch" gleichen doch nur einer wesenlosen Bibliotheksignatur, sind oft sogar Anlaß zu falschen Schlüssen. Würde es sich nicht empfehlen, den Namen so abzufassen, daß sowohl Herkunft wie Bibliotheksort zum Ausdruck kommen? Damit würde das betreffende Liederbuch historisch richtig eingereiht werden und würde seine Zitierung in der früheren Literatur auch richtig erkannt werden. Also für „Münchener Liederbuch": „Schedelsches Liederbuch [Bibl .München]" oder „Jüngeres Nürnberger Liederbuch [Bibl. Münch.]" zur Unterscheidung von Lochammer's „Älterem Nürnb. Liederb. [Bibl. Wernigerode]" und für Berliner Liederbuch: „Glogauer Liederbuch [Bibl. Berlin]". Zu ersterem s. R. Eitner, Das deutsche Lied usw. II, Frommann, Das Münchner Liederbuch (in Z. f. deutsche Philologie, Bd. 15 [1883]), Richard Stauber, Die Schedelsche Bibliothek, Freiburg, 1908; ferner Otto Hartig, Die Gründung der Münchener Hofbibliothek durch Albrecht V. und Joh. Jak. Fugger, München 1917 (Abhandl. der K. B. Akad. d. Wiss. Philos.-philol. Klasse, 300 III. Bd., 3. Abhandlung); Bericht hierüber von B. A. Wallner in Z. f. M. II C 1919/20) 299 f.; zu letzterem s. Eitner, a. a. O. II, A. Freitag, Die Herkunft des Berliner Liederbuchs in Archiv f. MW. II [1919/20].

Humanist und zum Besitz einer einzigartigen Bibliothek gebracht hat. Die von ihm überlieferten Lieder sind in ihren Texten fast ganz frei von Ausdrücken der hȯvescheit und halten einen gehobenen volksmäßigen Ton ein; sie berühren sich in der musikalischen Stilistik, wie nicht anders zu erwarten ist, in vielen Punkten mit denen bei Lochammer. Überblickt man nun den Liederschatz, welcher in den beiden Liederbüchern von Lochammer und Schedel und in dem gleichzeitig entstandenen Paumann'schen Orgelbuch niedergelegt ist, so entsteht vor unserem geistigen Auge ein Bild von der Nürnberger Musikkultur um 1450/60, so reich an Einzelzügen, wie keine andere deutsche Stadt auch nur ähnliches gegenüberstellen könnte. Und man fühlt sich fast versucht, an Rochus Freiherrn von Liliencron's treffliche Darstellung vom „Deutschen Leben im Volkslied um 1530" als Gegenstück zu denken und sie in die damaligen Nürnberger Verhältnisse hineinzuprojizieren. Dort ein Bild, welches die Gestalten und Farben dem Gesamtbereiche des Liedes und dem kulturellen Leben im weiten deutschen Vaterlande entnimmt; hier ein Miniaturbild köstlicher Art, welches das vokale und instrumentale Lied und die Musikkultur der einen freien Reichsstadt zum Gegenstande hat. Und wie plastisch tritt da besonders Wolflein von Lochammer als typischer Vertreter patrizischer kunstbeflissener Jugend hervor!

Wolflein war also ein gefühlvoller Herr. Er hat schwere Liebesnöte durchgemacht, war aber dann seinem „treien liebsten Gemaken" ehrlich zugetan, vergaß darüber jedoch keineswegs frohen Freundeskreis; er lebte eben gern in einem flotten Tempo. Lieder sammeln, aber nur Liebeslieder, war sein besonderer Spaß — wenigstens in diesen fünfziger Jahren. Wolflein war gebildet, aber seine literarische Bildung stand jedenfalls höher als seine musikalische. Sonderlich tief sind seine geistigen Interessen ja nirgends gegangen — wenigstens nicht in seinen jüngeren Jahren. Auch für seine Liedersammlung fehlte es ihm an einer gleichbleibenden Aufmerksamkeit. Ob zuverlässig oder fehlerhaft genotirt, ob melodie oder tenor, kunstvolle liedweis oder einzelte stimb, das berührte ihn nur wenig. Musica fängt ja erst an, in Bürgerkreisen unbändige Mode zu werden.[1]) Die Texte interessierten ihn mehr[2]); und da hat er einen guten, nie unedlen Geschmack gezeigt. Welch reizende Lieder hatten doch die alten Nürnberger! Wolflein war auch ein „hochedler, günstiger Herr", aber in der Luft der freien Reichsstadt Nürnberg aufgewachsen. Wohl wußte er in hȯvescheit bestens Bescheid, es sind so manche Texte darauf eingestellt; aber angekränkelt davon war er gewiß nicht, hatte sich vielmehr einen natürlichen, geraden Sinn bewahrt. Wie köstlich ist nur in den Randglossen zu den Liedern die Selbstironie

---

[1]) Eine hübsche Illustration dazu bietet folgende Nachricht: Conrad Paumgartner (gest. 1464) ein sehr herrlicher, ansehnlicher reicher Mann, erlebte von seinen 21 Kindern 76 Enenkelein und 38 Urenenkelein. Er pflegte seine Enenkel und Urenenkel jährlich zu Martini [s. Vier Studien usw. II., Archiv f. MW. 1923 S. 27 Anm. 1) und Weihnachten in sein Hauß zu laden und mit Ihnen allerley Frölichkeiten, mit Singen und Saitenspielen zu üben (Städt. Archiv Nürnberg, Sign. Genealogica der Stadtbibl., betr. Paumgartner; mitgeteilt durch Herrn Archivdirektor Reicke; siehe auch Wilh. Krag, Die Paumgartner von Nürnberg und Augsburg [Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen, 1. Heft], München und Leipzig 1919). Über Musikunterricht in Nürnberg siehe H. W. Heerwagen Zur Gesch. der Nürnberger Gelehrtenschulen 1485—1526 (Gymn.-Progr.) Nürnberg 1860); dort eine interessante Schulordnung von 1485.

[2]) S. Vier Studien usw. II., a. a. O. Seite 20 Anmerk. 3.

auf seine eigenen Liebesnöte! Es steckt doch in Wolflein eine gute Dosis Nürnberger Witz, wie nachher in Hans Sachs, Schuh-Macher und Poet dazu!

Von Wolflein ging nun die Art auf sein Liederbuch über, ein Charakter so ausgeprägt, wie er nur selten an ähnlichen Liedersammlungen wieder zu finden ist. Er spricht schon aus dem einheitlichen Thema „Der Minne Freud' und Leid und Schalkhaftigkeit", auf das es eingestimmt ist und das so zwanglos festgehalten wird. Da weht uns ein ganz anderer Geist entgegen als z. B. aus der in gleicher Zeit entstandenen Mondseer Liederhandschrift oder aus dem nur wenig später (1470—71) entstandenen Liederbuch der Augsburger Nonne Klara Hätzlerin; eher könnte man zum Vergleich das Augsburger Liederbuch vom Jahre 1454 heranziehen, das eben auch von einem flotten Jungen abgefaßt ist.[1]) Die Texte bei Lochammer geben sich ungezwungen in Sprache und Form, stehen dem reinen Empfinden des Volkes unmittelbar nahe. Sie vertreten die „bürgerlich-lyrische Kunstpoesie, wie sie in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sich gestaltete und bis zur zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts herrschend blieb," (Arnold S. 16); von diesen beiden Nürnberger Liederbüchern führt eine einheitliche Linie zu Forster, Senfl usw. bis herab noch zu Lasso. Fast alle Lieder weisen auf mehrstimmige Tonkunst hin. Welche Fülle von mehrstimmigen deutschen Liedern innerhalb der einen Gattung der Liebeslyrik! Von den Tonsätzen, welche vollständig in das Liederbuch aufgenommen sind, vertritt fast jeder wieder eine besondere Stilrichtung; verschiedene Grade und Altersstufen der mehrstimmigen Kunst lebten da im alten Nürnberg friedlich neben einander. Das zweistimmige „Kan ich nit vber werden" (Nr. 21) bildet den einen Pol: ein primitives, volksmäßiges „Übersingen" (kaum Sekundieren) in Terzen- und Sextenparallelen mit kunstgerechten Klauseln im Einklang.[2]) Nr. 40 (mit dem unzutreffenden Text unseres alten Neujahrsliedes),[3]) ein schöner Satz mit drei realen selbständigen Stimmen, ist dann der Gegenpol; hier tut sich die Periode eines Dufay, Dunstaple, der Trienter Codices auf; die modernste Richtung hatte also in Nürnberger Kreisen frühzeitig Eingang gefunden. Die andern Stücke repräsentieren Entwicklungsstadien der Polyphonie, welche zwischen diesen Endpunkten liegen. Da bleibt es einmal bei homophonen Falsi bordoni-Klängen (Nr. 6), ein andermal macht sich gute formale Gestaltung geltend (Nr. 17, durch kreuzweise Anordnung der zweierlei Klauseln), oder es setzt schüchtern eine kleine Imitation ein (Nr. 17, 17a, 18, 41), oder es dominiert ein etwas koloristisch ausgezierter Diskant (Nr. 17a). Mag auch mancher Tonsatz des Liederbuches von auswärts stammen, wie z. B. Nr. 18 „Ein vrouleen edel von naturen" mit dem Text vom Niederrhein, wo niederfränkisches und niederländisches Sprachgebiet sich berühren,[4]) in der Hauptsache ist es gewiß die Kunst der Nürnberger Organisten, welche im Nürnberger Liederbuch erhalten ist. So erhebt sich denn

[1]) Zu den hier genannten Liederbüchern s. Vier Studien usw. I, in Arch. f. M.W. 1922.
[2]) Vergl. Arnold, a. a. O., S. 202 (fragmentarische Zeile im Fundam. organisandi).
[3]) S. Vier Studien usw. I. „Mein traut Gesell" usw. (a. a. O.) gegen Schluß.
[4]) In Paul, Grundriß der germ. Philol., s. o. Behagel, Gesch. d. deutschen Sprache (mit einer Karte; die Grenzen der oben genannten Sprachgebiete liegen in der Linie Aachen-Düsseldorf.) — Die oben festgestellte Schicht Nr. 11—15 mit der recht handwerksmäßig durchgeführten Klausel in Dreiklangschritten bietet ein stilistisches Interesse unter einem anderen Betracht: sie führt ja Viktor Lederer (Über Heimat und

vor unserm geistigen Auge die kleine Schar der **Nürnberger Organisten**[1]), geführt von ihrem bekanntesten Vertreter Conrad **Paumann**. Nicht als ob er der bedeutendste von ihnen wäre. Jener **Paumgartner**, den wir aus dem Nachtrag zum Fundamentum organisandi kennen, steht ihm zum wenigsten nicht nach. Und welch ein feuriges Temperament hat der ebenfalls dort vertretene Monogrammist C. L., der vielleicht auch der freien Reichsstadt angehört; denn seine Imitationstechnik kehrt im Schedel'schen Liederbuche mehrfach wieder. Der versteht es z. B. mit Dissonanzen umzugehen, den Fluß der Töne von der rechten in die linke Hand hinüberzulenken, um oben neue Tongedanken einzuführen, das Tonstück zum Schlusse bis zu einem Kampf der beiden Stimmen zu steigern. Aber Paumann, der Blinde, ein pädagogisches Talent, hatte den rechten „Blick" dafür, daß es an einem methodisch zusammenfassenden Orgelbuch gebrach, und konnte auch das rechte geben, das Fundamentum organisandi mit einem theoretisch-praktischen Unterrichtsteil und einem zweiten, rein praktischen Teil, der über deutsche Lieder gefertigte und für konzertmäßigen Vortrag (Fehlen von Pedaltönen), Hausorgel, bezw. Positiv bestimmte Tonstücke enthält. Da kehren nun in echt orgelmäßigem Satze — denn Paumann war eine zwar einfache, aber doch feinfühlige Künstlernatur — vielfach dieselben Lieder wie in Lochammers Sammlung wieder. Einmal aber stimmen Lied (Nr. 41 Der summer, zweistimmig) und Orgelstück (Nr. 24 Domit ein gut Jare) fast notengetreu miteinander überein; ein andermal kommen sich Liedstil (Nr. 6 Der winter will hin weichen) und Orgelstück (Nr. 17 Mit ganczem willen wünsch ich dir) mit ihrer Falsi bordoni-Technik unmittelbar nahe. Dies Lied gehört aber gerade jener Schicht an, welche die liedmäßige Struktur wahrt und die Klauselbildung durch synkopierte Rhythmen belebt. Synkopierte Klauseln bilden aber auch das bisher als einziges Lied Paumann's bekannte Weiblich figur (Schedel'sches Liederbuch fol. 25a, bei Eitner Nr. 66) und besonders auch Paumann's Orgelstücke. So sind uns also, von der erst noch zu untersuchenden Schedel'schen Sammlung abgesehen, genügend viel **Proben von Paumann's Liedkunst** erhalten, um nicht nur die damals geltenden drei Stilarten im allgemeinen (schlichter [vokaler], motettischer [instrumental durchsetzter] und rein instrumentaler [orgelmäßiger] Liedstil), sondern speziell auch Paumann's individuellen Liedstil genügend zu erkennen.[2]) Und bei Lied Nr. 17 Der wallt hat sich entlawbet, das übrigens

---

Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst I, Leipzig 1906. S. 292) als Beispiel für „britische Einflüsse im Lochamer Liederbuch" an. Er will darin im wesentlichen die gleichen Bausteine wie in dem figurativ ausgeschmückten Lied O rosa bella [Kap. 5 des Buches] erkennen: Zerlegung eines Oktochords in Quint und Quart, Weiterzerlegung der Quint in einen Dreiklang, der Quart in ein melodisches Tetrachord. Nun aber haben wir diese Dinge, sogar auch den zerlegten vollen Vierklang längst kennen gelernt, beim Münch von Salzburg, im alten Neujahrslied, in den beiden noch älteren Spielmannsliedern. Also eine ganz andere Herkunft, als V. Lederer meint! Da lassen sich also in Nürnberg und in der deutschen Liedkultur keine „britischen Einflüsse" entdecken.

[1]) Über Conrad Paumann s. A. **Sandberger**, Beiträge usw.; zu Baumgartner s. o. S. 322 Anm. 1. Nach Mitteilung von H. Archivdirektor Dr. **Reicke** sind Nachrichten über Paumgartner oder den Monogrammisten C. L. leider nicht erhalten.

[2]) Demnach wären Charakteristika von **Paumann's Liedstil** ein schlichter Satz, Wahrung des Liedcharakters, rhythmisierte Klausel, kleine Imitationen, auch ein etwas koloristisch ausgezierter Diskant. Auch **Paumann's Orgelstil** hielt weniger auf die Kunst der Nachahmung als auf rhythmische Belebung. Hierfür eine trockene, aber nicht unnütze

die Klauseln ganz anders bildet als die ebengenannte Gruppe, müssen wir an Paumgartner's Orgelstück Nr. 29 denken; hier wie dort dieselbe Fauxbourdon-Technik mit dem auf- und abwärtsgehenden (Terzsext-)Akkordgeschübe, hier wie dort kleine Imitationen. Unter solchem Gesichtswinkel gesehen, erhält die Sammeltätigkeit des Wölflein eine bedeutungsvolle Note mehr.[1])

In Nürnbergs kulturelles Leben eingestellt, gewinnen auch mehrere der einstimmigen Lieder gesteigertes individuelles Leben. So das Lied von den deutschen Mädchen (Nr. 42). Da trällerte man in Nürnberg von den „frewelein vom Reyne“: „Sy künnen seyden spynnen — die newen liechtlein singen“, just zur selben Zeit, als der ehrsame Hans Folz vom Rheine (Mainz) gen Nürnberg kam und durch seine Meistertöne der dortigen Singeschuel neues Leben einflößte; in Bälde erstand ein Hans Sachs. Dann sehen wir in Nürnberg so manche Volksweise noch froh sich tummeln, die später züchtig als Kirchenlied einherschreitet (Nr. 5, 8, 11, 15)[2]). Und in dem Lied, mit dem die Sammlung überhaupt beginnt, „Mein mut ist mir betrübet gar“, entdecken wir eine überraschende Vorausnahme von „Mein gmüt ist mir verwirret“, das ausgerechnet ebenfalls ein Nürnberger Kind, Hans Leo Haßler, uns geschenkt hat und seit den Tagen des tief innerlichen Paul Gerhardt (gest. 1676) als eines unserer ergreifendsten Kirchenlieder fortlebt.

Es entspann sich zwischen Nürnberg und Augsburg, damals unsere beiden bedeutendsten Musikzentren, ein edler künstlerischer Wettstreit, der dann im nächsten Jahrhundert in fast tragischer Weise zum Austrag kam und mit einem Unterliegen Augsburgs zuerst auf dem Gebiete des Notendruckes und später auch auf dem der praktischen Musikpflege endete. Um 1450 aber war Augsburg noch im Besitze seiner ungebrochenen Kraft und konnte eben sein „goldenes Zeitalter“ be-

---

Statistik. In den Konzertstücken des Fundamentum (Nr. 14—24) kommt die Klausel mit direktem Leitton 48 mal, mit umschriebenem Leitton (französisch-niederländischer Stil) 24 mal vor, davon in den zwei Nummern 16 und 24 allein 11 mal, sonst also verhältnismäßig selten. Unter den 72 Klauseln ist die erstere Art 30 mal synkopiert, die letztere Art 4 mal (also anscheinend nur selten rhythmisch belebt, aber die Umschreibung bringt ja ohnehin genug rhythmische Variation in die Stimmführung). Paumann gibt also der synkopierten Klausel den Vorzug. Hans Rosenplüt widmet in seinem 1447 verfaßten Spruch auf Nürnberg unserm Künstler eine ganze Anzahl Verse und rühmt ihm darin die Anwendung von Fauxbourdon („faberdon“) und Synkopen nach. Diese Dichterlinge wollten gewiß auch mit der Anführung von kunsttechnischen Ausdrücken prunken, aber wir dürfen diese Charakterisierung der Kunst Paumann's in unserem Zusammenhang doch nicht ganz übersehen. Als formbildendes Element hat Paumann die beiden Arten von Klauseln nicht benützt. Bei Berücksichtigung der Klauseln allein können wir also bereits sagen, Lied Nr. 17 dürfte nicht von Paumann stammen. Über eine vorsichtige positive Zuweisung desselben an Paumgartner auf Grund anderer Kriterien siehe wieder oben.

[1]) Es ist ungemein bedauerlich, daß Eitner, Das deutsche Lied usw., das Schedel'sche Liederbuch nicht in der Ordnung des Originals, sondern in alphabetischer Reihenfolge der Textanfänge publiziert hat. Dadurch wird die ganze Genesis desselben (auch gewisse einheitliche Schichten?) verwischt, die stilistische Untersuchung usw. erschwert. In der Vorrede macht Eitner darauf aufmerksam, daß in Loch. Liedb. Nr. 3, 4 und 44 und Sched. Liedb. Nr. 40, 43 und 52 die gleichen Texte, jedoch in verschiedener Vertonung wiederkehren. Nun aber können wir die beiden Liederbücher auch stilistisch einander unmittelbar nahe bringen. Die Klausel mit Dreiklangschritten kommt sehr oft vor, sie ist stilistische Manier (vergl. L. Lb. 44 u. Sch. Lb. 52, ferner Sch. Lb. 27a und 27b) weiter Sch. Lb. 17 und 49 mit Komponistennamen Walther Seam, s. dazu ob. S. 323 Anm. 4); die an Paumann beobachtete rhythmisierte Klausel findet sich ganz selten (z. B. an Nr. 39). An Paumgartner erinnert Nr. 33, an die gesteigerte Imitation des Monogrammisten C. L. dagegen Nr. 7, 35 und 37.

[2]) Siehe die Anmerkungen Arnold's zu den betreffenden Liedern!

gehen. Damals entstand in Augsburg, wie schon erwähnt, das Liederbuch vom Jahre 1454 und das der Klara Hätzlerin, in Nürnberg aber zur selben Zeit Lochammer's Liederbuch, Paumann's Orgelbuch und jedenfalls auch das Buxheimer Orgelbuch, das ebenfalls zahlreiche musikalische Beziehungen zum Liederbuch, aber auch zu den Trienter Codices enthält. Aber schon sehen wir: Nürnberg befleißigt sich eines umfassenderen Standpunktes. Zwischen beiden Städten und beiden Jahrhunderten steht vermittelnd der Arzt Hartmann Schedel, der aus Nürnberg stammte und seine späteren Tage teilweise auch in Augsburg verbrachte, in seiner Jugend noch jene Musikperiode um 1450 miterlebt hatte und später selber jenes berühmte Liederbuch sein eigen nannte[1]). Ein anderer Zeuge jener Zeit um 1450, der Nürnberger Dichter Hans Rosenplüt, hat in seinen Versen wahrlich nicht zu viel gesagt:

„Dorvmb ich nürnberg preis vnd lob
„wan [= denn] sie leit [liegt] allen stetten ob
„an kunstreichen hübschen mannen." [Arnold, S. 71.]

Lochammer's Liederbuch und Paumann's Orgelbuch ruhen, zu einem Codex vereinigt, als museale Stücke in der Bibliothek zu Wernigerode stumm neben einander. Sie feierten in der Publikation Arnold's in Chrysanders Jahrbüchern II gemeinsam eine geistige Auferstehung. Die Kunst, welche darin niedergelegt ist, hat einst im Leben auch neben einander geklungen, in den Kirchen, in den Patrizierhäusern, unterm Volk zu Nürnberg.

---

[1]) „Solange die geistliche und ritterliche Kunstlyrik blühte, erklangen seine [des Volksliedes] schlichten Töne nur in den niederen Schichten des Volkes und verhallten, ohne der Aufzeichnung wert befunden worden zu sein. Als dann der ritterliche Minnesang verstummte und die Meistersinger in ihren Handwerker-Singschulen durch dessen trockene Nachahmung die Liederkunst zu einem Spiel der Willkür machen wollten, da brach es mit aller Macht hervor und trat im 14. und 15. Jahrhundert als ein eigener Zweig der Lyrik auch in den Kreis der schriftlichen Aufzeichnungen ein" (Anselm Salzer, Gesch. der deutschen Literatur I, S. 448).

Arnold Schering, Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance, Leipzig 1914, zieht auch diese drei Nürnberger musikalischen Denkmäler in den Kreis seiner oft recht interessanten, ihrem Endergebnis nach aber unhaltbaren Untersuchungen ein. Diese mit der Renaissance, wenn auch einer Frührenaissance, in Verbindung zu bringen, ist überhaupt von Anfang an verfehlt. Näheres hierüber an anderer Stelle! Zum Buxheimer Orgelbuch s. Hans Schnoor's Aufsatz in ZfMW. IV (1921/22).

Berichtigung: In der ersten Studie „Mein traut Gesell usw." (Archiv f. MW. 1922, S. 414 Z. 12 v. o. ist statt „Prager Studenpostille" natürlich zu lesen „Prager Studentenpostille".

Die Melodie des „Wilhelmus von Nassouwe" in den Lautenbearbeitungen des XVII. Jh.

Von

Fr. Koßmann, Leiden.

Die Entdeckung einer niederländischen Fassung der Wilhelmusmelodie — oder vielmehr der „Weise von Condé", welcher auch das Wilhelmuslied unterlegt ist — aus dem Jahre 1574, gibt neue Anregung und neue Gesichtspunkte zum Studium der älteren Formen dieser berühmten Volksliedweise [1]). Vergleicht man die Fassung 1574 (Nr. I der Notenbeilage) mit der jetzt wiederum geläufigen aus Valerius' „Gedenckclanck" 1626 (Nr. VIII), so darf man sie entschieden als einen älteren Typus betrachten. Sie zeigt den regelmäßigen Rhythmus, den man sich bis jetzt nur als einzig möglichen Urtypus der verschiedenen späteren Fassungen rekonstruieren konnte. In dieser Beziehung stehen die beiden alten hochdeutschen Formen 1603 und 1607 der neu aufgefundenen Fassung 1574 näher als der des Valerius. Dieser ursprüngliche einfache Rhythmus ist aber auch in niederländischen Quellen aus der zweiten Hälfte des 17. Jh. belegt. Der Text 1574 ist ferner bemerkenswert wegen der melodischen Varianten im 3., 5., 7. und 11. Takt.

Die Singstimme des Valerius (Nr. VIII) belegt einen Typus, der in der ersten Hälfte des 17. Jh. beim geselligen Musizieren üblich gewesen ist, und in dem gewiß die Anfänge der späteren Abarten des 18. und 19. Jh., der sogenannten „neuen Weise", erkennbar sind. Größere Beweglichkeit und eine gewisse Eleganz sind die Merkmale dieser Form, und zwar erstens der auch in andern Liedern jener Zeit beliebte Taktwechsel in der Mitte — der hier aber lediglich eine konsequente Durchführung der Dehnungen gewisser guten Taktteile ist, welche auch schon in der Fassung 1607 auftreten — zweitens Verzierungen in Achtelnoten, die den starren Gang der Viertel umspielen. Besonders bei den letzteren hat man mit Recht an den Einfluß der Laute gedacht, welche in der damaligen Hausmusik die Stelle des jetzigen Klaviers vertrat.

Nun sind uns aus dieser Zeit, außer der gedruckten Lautenbegleitung bei Valerius (Nr. VII der Notenbeilage), noch fünf verschiedene Bearbeitungen erhalten (Nr. II bis VI) in dem sogenannten Thysius'schen Lautenbuche, einer Handschrift der Bibliotheca Thysiana zu Leiden, welche ein Musikliebhaber sich gewiß vor der Mitte des 17. Jhs. zu eigenem Gebrauch zusammengestellt hat [2]).

[1]) Siehe meine Neuausgabe von Van Duyse's Abhandlung über das Wilhelmuslied, Haag 1923.

[2]) Siehe die ausführliche Beschreibung von J. P. N. Land „Het luitboek von Thysius", Amsterd. 1889, vorher erschienen in Tijdschr. v. Nd. Ned. Muziekgesch. I—III.

Beide Quellen setzen die siebenchörige Laute in der Stimmung c d g c′ e′ a′ d″ voraus und bedienen sich der französischen Tabulatur. Es ist erwünscht, diese Musikstücke vollständig kennen zu lernen und zu vergleichen, — schon wegen der Einsicht, die sie uns in die Unterhaltungsmusik des 17. Jh. verschaffen. Land gab zu wenig; er machte nur den heikelen Versuch, aus den fünf Lautenfassungen eine Singstimme wiederherzustellen. J. W. Enschedé transscribierte in der Zeitschrift Oud Holland 1894 nur die obere Stimme aller fünf Fassungen (überdies mit einigen Druckfehlern)[1]); es ist schwer, diese als Lautenspiel zu empfinden.

Die Entzifferung der französischen Tabulatur bietet keine Schwierigkeiten, wenn die Stimmung der Saiten einmal festgelegt ist. Die Taktstriche sind genau der Hs. entnommen, die Taktzeichen einige Male zwischen Klammern hinzugefügt. Die Zahlen habe ich eingesetzt in Übereinstimmung mit meiner Takteinteilung von Nr. I. Bemerkenswert ist der Akkord in Nr. II, Takt 9 der Wiederholung; dis′ fis′ c″ steht tatsächlich da und läßt sich nicht durch einen erkennbaren Schreibfehler erklären und korrigieren. Das e′ im ersten Akkord des Takts 7 der Nr. III könnte dagegen ein solcher Fehler sein und wäre dann als irrtümlich zu streichen; der Akkord wird dargestellt durch das Zeichen c auf der c′-Saite, und ferner durch drei übereinander stehende Zeichen a auf der e′-, a′- und d′-Saite; das untere dieser drei gibt den akkordfremden Ton und könnte wohl durch ein bloßes Verschreiben entstanden sein. Merkwürdig ist auch Takt 8 der Nr. IV: das c′ und e sind hier bezeichnet durch die Buchstaben l und c auf der d-Saite; das Zeichen c auf die g-Saite gestellt gäbe das zu erwartende a, das c′ des ersten Akkords wüßte ich jedoch nicht heraus zu emendieren.

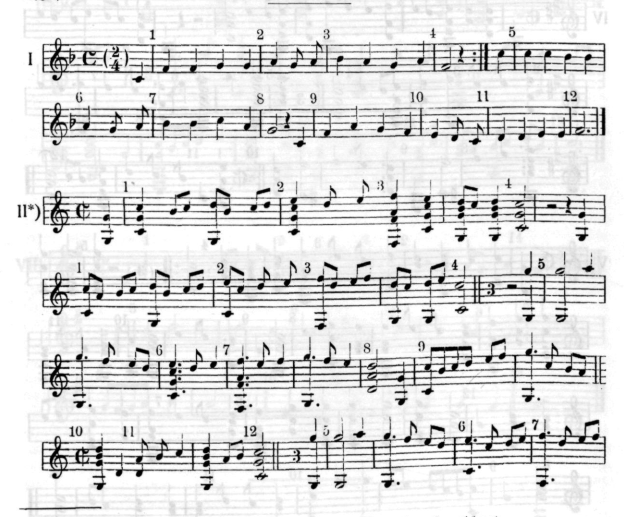
Den Übergang zu dreiteiliger Taktart bei Takt 5 haben sämtliche Begleitungen des Lautenbuches und die des Valerius gemeinsam; Nr. II bis V gehen aber bei Takt 10 wieder in ₵ über. Dieses ist jedoch nur ein Unterschied in der Darstellung; rhythmisch sind III bis V der Fassung des Valerius im wesentlichen gleich. Nr. II unterscheidet sich dadurch, daß sie in Takt 11 eigentlich eine Note zuviel enthält; möglicherweise beruht dieses aber auf einem Irrtum (der mit * bezeichnete Akkord steht nach dem Taktstrich allein am Ende einer Zeile, er hätte vielleicht gestrichen werden sollen; der erste Takt der nächsten Zeile wiederholt jedenfalls zu Anfang denselben Akkord und ist ohnehin vollständig, wenn man dem Schlußakkorde den Wert einer halben Note zuweist). Die instrumentale Kadenz nach dem Schluß von II ist natürlich eine selbständige Zugabe. Besonders zu beachten sind in Nr. VI die Verdoppelung des Taktes 7 und die ähnliche Dehnung in Takt 11. Der letztere Takt ist dadurch wie in Nr. II eigentlich eine Note zu lang (die Durchführung des Dreitakts ist doch nur ein äußerlicher Unterschied); hier jedoch erzielen die beiden Dehnungen den Eindruck eines breiten Ritardando.

Die melodischen Kennzeichen der Fassung I finden sich teilweise in den Lautenbearbeitungen wieder. Nur der Terzenschluß des Takts 3 steht ganz allein. Im Takt 5 stehen sich die Nrn. V und I am nächsten (die Fassung des Jahres 1607 ist ähnlich); II, III, IV und VI haben jedoch auch gleich die Quinte im Auftakt. Die Erhebung in Takt 7 zeigen alle Fassungen des Lautenbuches außer Nr. VI

[1]) Dort sind auch die beiden betreffenden Seiten der Hs. in Facsimile abgebildet.

und merkwürdigerweise auch die Lautenbegleitung des Valerius VII; nur der stark akzentuierte Abstieg in Nr. VI stimmt zu der Singstimme des Valerius VIII. Dasselbe findet sich bei dem überraschenden steigenden Schluß: auch darin ist nur Nr. VI im Einklang mit Valerius' Singstimme; Nr. V hat den einfachen Aufstieg wie Nr. I; II, III und IV zeigen eine ähnliche Koloratur, die auch hauptsächlich steigend ist. Auf noch einige andere Fassungen der Melodie, denen diese Form des Schlusses zu Grunde liegt, habe ich hingewiesen in meinem Auffatz über die Weise von Condé 1574 in Tijdschr. v. Ned. t. en lett. XL (1921).

Aus dieser vergleichenden Zusammenstellung geht hervor, daß die Wilhelmusmelodie schon in ihrer alten Form verschiedene Varianten aufweist. Es ist lehrreich, daß diese sich teilweise auf Stellen beziehen, deren uns geläufige Form wir geneigt wären, als gerade typisch für diese Melodie zu betrachten. Wenn wir die Singstimmen der Jahre 1574 und 1626 (Valerius) einfachheitshalber als zwei Extreme annehmen, zeigt sich in den Lautenfassungen klar, daß die verschiedenen Möglichkeiten, welche in diesen beiden Extremen belegt sind, in derselben Zeit neben- und durcheinander vorkommen. Bei einer viel gesungenen Volksliedweise darf uns dieses auch nicht wundern. Der große Wert der Fassung 1574 ist aber, daß sie es der Forschung ermöglicht hat, diese Varianten zu erkennen und jetzt auch in den bereits bekannten Texten des 17. Jahrhunderts wieder aufzufinden.



*) Die Lautensätze sind mit Absicht nur den Griffen nach aufgezeichnet.

III

IV

V

VI

VII

VIII

Musikwissenschaftliche Tagung in Bückeburg

am 19., 20. und 21. Juni

Bericht von Th. W. Werner-Hannover

Wie wunderlich ist doch die Zeit, die wir durchleben! Schwerer als der Krieg lastet der „Krieg nach dem Kriege" auf dem deutschen Volke: nicht, daß sie keine Butter, nein, daß sie kein Buch mehr kaufen können, ist das Zeichen der tiefsten Not derer, die in der Pflege der Wissenschaft ein unveräußerliches Gut des mehr und mehr Verarmenden und die sicherste Wehr gegen den von überall höhnisch aufgrinsenden Geist des Materialismus erkennen. Daß gerade die Geisteswissenschaften, in deren Mitte noch immer die Geschichtsschreibung steht, berufen seien, hier mit Nachdruck einzugreifen, ist leicht zu fühlen, ohne viele Worte der Welt aber nicht zu beweisen, die nach augenblicklich spürbarer, oder gar nur in die Augen springender Wirkung verlangt; mehr denn je sind ihre Vertreter Opfer idealistischer Gesinnung. Wenn nun die Disziplin, die sich die Erforschung der Musik zum Ziel setzt, bisher nicht in dem verderblichen Maße der andern unter der Ungunst der allgemeinen Entwicklung gestanden hat, so ward ihr dies gar nicht zu überschätzende Glück durch den noch im Kriege gefaßten und zur Tat gewordenen, während des Umsturzes und aller Wechselfälle des Wirtschaftslebens mit zäher Treue festgehaltenen Gedanken des Zusammenschlusses aller ihrer Kräfte in dem Bückeburger Institut für musikwissenschaftliche Forschung. Voller Dank gleitet unser Blick von dem stillen Grabe auf dem Friedhofe des Harrlstädtchens zu dem Steuermann, der das Ruder im tragischen Augenblicke der höchsten Gefahr ergriff und nun mit tatkräftiger Überlegenheit führt. Da auch die rein idealischen Zwecken dienende Einrichtung ohne den Zufluß von Geldmitteln Kraft und Sinn einbüßt, das Abgleiten der deutschen Mark in sturzähnliche Bewegung überzugehen begann, so darf die Gewinnung neuer Freunde zu den bewährten alten im Ausland als besonders zu bewertendes Verdienst des stellvertretenden Institutsleiters Prof. Dr. M. Seiffert gebucht werden.

Der Feier des siebenten Stiftungstages des Fürstlichen Instituts gab dieser Umstand unleugbar ein vom gewohnten Anblick abweichendes Gepräge: nicht so sehr der Versammlung der Mitglieder, von der die Reiseschwierigkeiten leider diesen und jenen Treuen fern hielten, als der Vereinigung der Freunde des Instituts und den musikalischen Darbietungen, mit denen, wie üblich und billig, die Tagung verschönt wurde. Der wissenschaftliche Festvortrag, der den Kern der Veranstaltung ausmacht, lag in den Händen des Breslauer Ordinarius Professor Dr. M. Schneider. Der Redner erörterte ein Problem, das, wichtig und umstritten, sich während der letzten Jahre stark in den Vordergrund geschoben hat, als er, von der Unzulänglichkeit auch des vollkommensten Systems schriftlicher Fixierung des schöpferischen Gedankens ausgehend, die Möglichkeiten einer stilgerechten Belebung älterer Musik beleuchtete. Mag die letzte Entscheidung beim künstlerischen Takt liegen — die zahlreichen Vorfragen, deren Studium auch ihn bilden hilft, werden allein auf dem Wege wissenschaftlicher Behandlung geklärt. Von sonderlicher Wichtigkeit für die Erkenntnis seines Wesens ist die Umwelt, für die das Kunstwerk von seinem Schöpfer bestimmt oder gedacht wurde: jede Verpflanzung aus dem ursprünglichen Erdreich (das wurde an Beispielen, wie der Veroperung der Kirchenmusik, gezeigt) bedeutet den Tod der Gattung. Die Notwendigkeit, über die Absicht des Komponisten Klarheit zu gewinnen, veranlaßt den zur Forderung eines unretouchierten Urtextes, der die Wandel-

barkeit wissenschaftlicher Methoden und Anschauungen anerkennt. Nicht nur, daß der mit vielen Einzelbeobachtungen fesselnde Vortrag der Musikwissenschaft eine Fülle spezieller Arbeiten zuwies, er erweiterte auch ihr Forschungsgebiet um ein beträchtliches, namentlich in die Bezirke kulturgeschichtlichen Denkens hinein.

Im Anschluß an diese Ausführungen gab Professor Seiffert als Institutsleiter Kenntnis von einer empfangenen und von einer ausgeteilten Ehrung: die Universität München hat dem Fürsten Adolf von Schaumburg-Lippe wegen seiner Verdienste um die Gründung und die Erhaltung des Forschungsinstituts zum Ehrenbürger ernannt und der Fürst-Adolf-Preis wurde dem Vertreter der deutschen Musikwissenschaft an der schweizerischen Universität Freiburg, Professor Peter Wagner, für den dritten Band seiner „Einführung in die gregorianischen Melodien" zuerkannt. Die Mitglieder Professor Carl Stumpf und Professor Max Friedländer durften im Lauf des verflossenen Jahres ihren 75. und 70. Geburtstag feiern, und Hofrat Linnemann konnte, wie weiter mitgeteilt wurde, auf das 100jährige Bestehen seines Hauses (Kistner in Leipzig) zurückblicken. Die Enthüllung einer von dem Bückeburger Architekten Sturzkopf entworfenen Ehrentafel für die Stifter und ersten Förderer des Instituts — sie ist an der rechten Seitenwand des Konzertsaales angebracht — beschloß den Festakt, während dessen zur Begrüßung der bei der Feier vertretenen Völker die dänische, holländische und deutsche Nationalhymne erklungen waren.

Der Querschnitt, den die das Fest durchsetzenden Konzerte von der Gegenwartskunst Dänemarks und Hollands gaben, zeigte die Musik beider Länder in rüstig-gesunder, der modernsten Problematik anscheinend bewußt ausweichender Bewegung, die zwar die tiefen Erschütterungen der durch das Erlebnis des Krieges gegangenen Völker nicht verrät, aber doch verinnerlicht und gefestigt erscheint. Wie überall ist auch hier die Zuwendung zur intimen Musik für solistisch behandelte Instrumente bemerkens- und schätzenswert. Charakteristisch war in dieser Beziehung ein fein gebautes, aus der Eigenart der Instrumente erfundenes Bläserquintett von Karl Nielsen und ein außerordentlich geschlossen wirkendes, den alten Concerto-grosso-Gedanken mit entschiedenem Geschick aufnehmendes Werk (op. 51) von J. L. Emborg für eine Oboe, eine Geige und ein Violoncello, die dem Orchester entgegentreten. Dirk Schäfer's mit allen Tugenden feinen Kammerstils ausgestattetes Streichquartett vertrat die holländische Kunst so glücklich, wie es Julius Röntgen mit einem Streichtrio von durchaus eigenartig gefärbtem Gehalt tat. Joh. Wagenaar, dem man nach diesen Proben die Urheberschaft parodistischer Opern ohne weiteres zutrauen darf, belustigte durch geschickt verfaßte Kanons für einen Frauenchor (Clara Holst). Mit Gesängen für eine Stimme und Klavier hatte Dänemark Arnold Nielsen, Emilius Bangert und Roger Henrichsen entsandt: Frau Ellen Overgaard setzte ihre bedeutenden, sorgsam behandelten Mittel mit allem Gelingen für ihre Landsleute ein. Von den unter A. Seeber van der Floe's charaktervoller Leitung spielenden Instrumentalkünstlern seien als solistisch hervortretend die Herren Lauboek, Bachmann, von Fossard, Groß, Sauermilch, Wenk, Gruppe, Dralle und Seyffert genannt. Die Kenntnis dänischer Orgelkunst vermittelte in dankenswerter Art G. Deetgen aus Barmen: er spielte groß angelegte Sachen von C. H. Debois und dem jungen R. J. Langgaard, Choralbearbeitungen beschaulichen Inhalts von N. O. Raasted und mit dem Kammervirtuosen von Fossard eine Romanze aus einer Bratschensonate von Chr. Geisler. Frau v. Schillings-Wolley unterbrach die Vortragsfolge durch einige ältere deutsche geistliche Lieder.

Neben den Zusammenkünften der Mitglieder des Instituts, in denen organisatorische und wissenschaftliche Fragen zur Sprache kamen, hielt auch die „Gesellschaft der Freunde" bei dieser Gelegenheit ihre Sitzung ab. Bestimmend auf den Verlauf der Veranstaltung wirkt zweifellos der idyllische Charakter der grünen Hügellandschaft, der dem Auge und dem Herzen des Großstädters wohltut.

Neuerscheinungen

Edition Bernoulli, Berlin u. Basel.

Sammlung Sondheimer: Nr. 6: Polaci, Sinfonie in D. — Nr. 8: Zwei Stücke von Joh. Christian Bach, für Klavier bearbeitet. — Nr. 10: Johann Stamitz, Andantino und Grave für Viol. u. Klavier. — Nr. 11: Luigi Boccherini, Menuett für Viol. u. Klavier. — Nr. 12: H. J. Rigel, Adagio für Viol. u. Klav. — Nr. 13: Giov. Batt. Sammartini, Introduzione für Violine und Klavier. — Nr. 14: H. J. Rigel, Andante G dur Nr. 1 f. Viol. u. Klav. — Nr. 15: Ernst Eichner, Sonate F dur für Viol. u. Klav. — Nr. 16: J. G. Naumann, Zwei Lieder (Der Sprung — Ich). — Nr. 17: J. G. Naumann, Sonate B dur. — Joh. Chr. Bach, Sonate Es dur.

Das Werk Sondheimer's verdient volle Unterstützung. Eine liebenswürdige Kunst wird hier zu neuem Leben geweckt, eine Kunst, die auf uns um so ursprünglicher wirkt, weil sie abseits von den Bestrebungen unserer Tage liegt und mühelos von uns aufgenommen werden kann. Berufs- und Dilettantenorchester sollten dieser Musik näher treten, auch die Haus- und Schulmusik dürfte den Literaturzuwachs begrüßen. Besonderen Dank verdient die Drucklegung der Polacischen Sinfonie. Es ist ein höchst interessantes Werk; der Ausdruck „grandios", den S. in den einleitenden Worten gebraucht, scheint mir allerdings etwas übertrieben. Die unter Nr. 8 aus einer Sinfonie mitgeteilten Sätze von Joh. Christ. Bach sind interessant, aber nicht besonders stark, tief ist dagegen das Adagio von H. J. Rigel, Nr. 12. Die mitgeteilten Lieder von Naumann gehen über Mittelgut nicht hinaus. J. W.

Verlag Ferdinand Hirt, Breslau.

Jedermanns Bücherei. Abteilung Musik, herausgegeben von Johannes Wolf. Band 1: **Curt Sachs:** Die Musikinstrumente. 1923. 88 S. Text u. 20 S. Abbildungen.

Nachdem die Instrumentenkunde in erstaunlich kurzer Zeit den mühsamen Weg von der jahrhundertelang eingenommenen Stellung einer systemlosen Liebhaber- oder Handwerker-Spezialität zu einer vollgültigen, exakten Disziplin der modernen Musikwissenschaft zurückgelegt hat, ist sie nunmehr reif für den, nach einem für alle Wissenschaftsentwicklung geltenden Gesetz notwendig folgenden nächsten Schritt: die Popularisierung ihrer Ergebnisse. Dieser Aufgabe unterzieht sich Curt Sachs, der berufenste Kenner der Materie, der im Rahmen der neubegründeten „Jedermanns Bücherei", die in ihrer alle Wissensgebiete umspannenden, auf solidester wissenschaftlicher Grundlage beruhenden Organisation — die Abteilung „Musik" wird von Joh. Wolf geleitet — sich würdig neben die bekannten Teubnerschen und Göschenschen Sammlungen stellt. Auf noch nicht 100 Textseiten gibt er, unterstützt von einem trefflich gewählten eigenartigen Bildmaterial, einen in die Abschnitte Vorgeschichte, Geschichte, Die Arten, Das Gewerbe gegliederten Überblick über das gesamte Gebiet, der bei aller Knappheit vorbildlich anschaulich genannt werden darf. Vorbildlich insbesondere wegen der Weite des Gesichtskreises, aus dem heraus er gestaltet ist. So weiß das Büchlein nicht nur das rein Stoffliche, die vorhandenen Arten von Instrumenten in ihren akustischen Voraussetzungen, ihren Wesenseigentümlichkeiten und biologischen Entwickelungen dem Verständnisse „Jedermanns" nahe zu bringen, sondern enthüllt zugleich, indem es bewußt darauf ausgeht, hinter den Einzelerscheinungen geistesgeschichtliche Gesetzmäßigkeiten bloßzulegen und somit im weitesten Ausmaße Gebiete wie Religion, Kunstgeschichte, Technik, Ethnologie und vergleichende Sprachwissenschaft, ja selbst die Wirtschaftsgeschichte in den Kreis der Betrachtung einbezieht, eine solche Fülle von kaum bekannten großen kulturellen Zusammenhängen, daß die Lektüre auch dem Fachmanne eine Quelle anregenden Genusses und der Belehrung sein dürfte. Dr. Alfred Morgenroth.

Verlag von Max Niemeyer, Halle a. S.

Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de geste. Eine literarhistorisch-musikwissenschaftliche Studie von Friedrich Gennrich. 1923. 40 S. 8°.

Verfasser sucht in der verdienstlichen Studie dem Vortrag der chanson de geste nahe zu kommen. Er weist auf die vielen Citate, die alle den Gesang der chanson de geste betonen, ohne daß uns aber auch nur eine Quelle eine Melodie überliefert. Durch Rückschlüsse von der der chanson de geste verwandten Audigierdichtung, aus der sich ein Citat mit Musik in Adam de la Hale's Robin et Marion findet, und durch Vergleich mit den in der Chantefable Aucassin et Nicolette vorliegenden Melodien gelangt er zu dem Schlusse, daß allen Verspaaren der chanson de geste dieselbe Melodie gedient habe, ein Ergebnis, das durch einen Ausspruch des Jo. de Grocheo gestützt wird. Die stetig wiederkehrende Melodie ist dem Sänger eine Gedächtnisstütze. J. W.

Ugrino Verlag, Klecken.

Samuel Scheidt's Werke, herausgegeben von der Oberleitung der Glaubensgemeinde Ugrino durch Gottlieb Harms. Band 1: Das Tabulaturbuch vom Jahre 1650. XV u. 40 S. 4°.

Die Neuausgabe ist mit Liebe besorgt. Die faksimilierten Partien, wie Titel, Vorrede, Widmungen, erste Seite, Schlußstücke gewähren einen lebendigen Eindruck des Originals. Anstelle der Partitur der Vorlage sind nur 2 Liniensysteme gewählt worden, wodurch aber die Übersichtlichkeit der Stimmführung nicht gestört wird; alte Druckfehler sind stillschweigend beseitigt worden. Das Vorwort ist etwas kraus und der Angriffspunkte nicht ganz bar, enthält aber im allgemeinen Zutreffendes. Betont hätte indes noch werden sollen, welche Rolle das Werk auf dem Wege von Osiander's Chorchoral zum Orgelchoral spielt, wie hier die Funktion des Figuralchors als Begleiter des Gemeindegesanges unter Festhalten am alten Stil ganz auf die Orgel übergegangen ist. J. W.

Levin & Munksgaards Forlag, Kobenhavn.

Knud Jeppesen, Palestrinastil med saerligt Henblik paa Dissonans-Behandlingen. 1923. 296 S. 8°.

Das auf Kosten des Carlsbergfonds gedruckte Werk verdient als ein fleißiger Beitrag zur Stilkunde Anerkennung. Verfasser stellt Palestrina in den Mittelpunkt der Betrachtung, ein Unterfangen, das in der seit Zarlino empfundenen epochemachenden Bedeutung des Meisters seine historische Berechtigung findet. Wie in einem Brennpunkte vereinigen sich in seinem Schaffen die Entwicklungsbestrebungen der vorangehenden Jahrhunderte. Entsprechend der Madrigalperiode sind auch in seinen Werken Wortmalerei, Chromatik, Homophonie und Dissonanz als Stilmomente geltend zu machen. Der Dissonanz, die sowohl als sekundäres wie als primäres Phänomen in P.'s Musik eine Rolle spielt und selbst als poetisches Ausdrucksmittel immer größere Bedeutung gewinnt, ist der Hauptteil der Arbeit gewidmet. Verfasser hat sich auf dem Gebiet der Musiktheorie bis zum Ausgange des 16. Jahrhunderts gut umgesehen und auch die allgemein zugänglichen praktischen Quellen für seine Frage klug ausgenutzt. Er zeigt die Verwendung der Dissonanz in der alten Praxis, besonders in der Zeit um 1500 und weist ihren verfeinerten Gebrauch bei Palestrina auf. Eine Fülle von Beispielen veranschaulichen die dargelegte Dissonanzlehre. Ein brauchbarer Baustein zur Erkenntnis des Palestrinastils ist geliefert worden. J. W.

K. Jüterbock, Königsberg i. Pr.

Königsberger Studien zur Musikwissenschaft, herausgegeben vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität unter Leitung von Joseph Müller-Blattau.

1. Band: Grundzüge einer Geschichte der Fuge von Joseph Müller-Blattau. 1923. 140 u. 16 S. 8°.
2. Band: Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Königsberg i. Pr. von Georg Küsel. 1923. V u. 112 S. 8°.

Es ist unstreitbar ein Verdienst Müller-Blattau's, eine systematische Durchforschung der Königsberger Musikgeschichte in die Wege leiten zu wollen. Sein als Einleitung zu Küsel's Werk aufgestellter Plan ist zu begrüßen. Nur vermisse ich die Einreihung der Arbeit Piotrowski's, der sich mit den Gelegenheitskompositionen beschäftigt hat. Die als 1. Band veröffentlichte Studie gehört nicht zu diesem Plan. Mehr eine

Skizze, offenbart dieses Werk vielen guten Willen und auch reiches Verstehen. Es mangelt aber an Klarheit und straffer Durchführung der leitenden Gedanken. Ästhetisierende Betrachtungen überwuchern alles. Küsel liefert brauchbare Bausteine zur Königsberger Musikgeschichte. Die Durchforschung der Akten hat Materialien an den Tag gefördert, die klaren Einblick in die Musikverhältnisse gestatten. J. W.

Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Johann Gottlieb Naumann als Opernkomponist (1741—1801). Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms von Richard Engländer. 1922. VI u. 429 Seiten Text sowie 72 Seiten Musik und ein Bild. 8°.

Eine sehr fleißige und tiefschürfende Arbeit, die nicht allein von Bedeutung ist für das Studium dieses einmal so berühmten und gefeierten Meisters, sondern auch für das Verständnis der allgemeinen Entwicklungsgeschichte der Oper in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Eine umfangreiche Biographie Naumann's liegt bereits von Meißner vor und die Hauptzüge im Leben des Komponisten werden darin erschöpfend behandelt. Wenn auch der Verfasser mit großem Sammlerfleiß viel neues Material ans Licht gezogen hat, ist doch der musikalische Teil des Buches der schwerstwiegende.

Sehr klar und verständnisvoll wird das Formmaterial, mit dem die opera seria und die opera buffa arbeitete, behandelt und eingehend erläutert, wie Naumann dieses Material benutzte und ihm seinen persönlichen Stempel aufdrückte. Mit Interesse verfolgt man den Werdegang des kursächsischen Kapellmeisters von den ersten Versuchen bis zu den Meisteropern, die seinen Namen schufen. Torben Krogh.

B. G. Teubner, Leipzig-Berlin.

Geestländer Tänze. Herausgegeben von Anna Helms und Julius Blasche. Klaviersatz von Wilhelm Koehler-Wümbach.

Die Pflege des Volkstanzes ist freudig zu begrüßen, denn darin ruht ein Stück Volkstum. Was hier als Gabe der Geestländer Tanzgemeinde geboten wird, ist meist altes Melodiengut, das neuen Tanzschritten dienstbar gemacht ist. J. W.

Teubners kleine Fachwörterbücher. Bd. 12: H. J. Moser, Musikalisches Wörterbuch. 151 Seiten. 8°.

Das Bändchen kommt in der heutigen schweren Zeit, wo sich nicht jeder einen Riemann zuzulegen vermag, gerade zur rechten Stunde und dürfte sich bald einbürgern. Es ist handlich und enthält in guter Auswahl jene Fachwörter und Namen, über die Musiker und Musikfreunde Belehrung suchen können. Gewiß hatte M. in Riemann ein gutes Vorbild, aber seine Arbeit ist nicht zu unterschätzen; es galt, für das meiste eine wesentlich kürzere Form zu finden und auch mancherlei hinzuzutun. Einzelne Begriffe, wie Antiphone, Arsis, Ballade, Diskant sind zu knapp gefaßt, einige Ungenauigkeiten auszumerzen. Nicht ganz einfach ist die Aufstellung der Zeittafel. So manche Zahl läßt sich mit der Bestimmtheit, wie es hier geschieht, doch nicht einsetzen. Warum ist z. B. Obrecht's Todesjahr 1505 für seine Motettenpassion gewählt, warum 1523 als Jahr für Luther's deutsche Meßeinrichtung eingesetzt, wo doch 1525 mit viel größerem Rechte aufgeführt werden könnte? Der Entwurf der musikalischen Hausbücherei bedarf einer gründlichen Revision. Neben Gutem steht wenig Empfehlenswertes, manches tüchtige für die Allgemeinbildung wertvolle Werk fehlt. Von Fehlern bitte ich zu verbessern Attaingnant, Czerny, Victimae paschali laudes. J. W.

Klingender Feierabend von Erich Wild. IV u. 89 Seiten. 8°.

Ein bis auf ein paar historische Unstimmigkeiten einwandfreies und geschickt abgefaßter Lehrgang im Lautenspiel für den Selbstunterricht. Geschmackvoll ist die Auswahl der mitgeteilten Lautenlieder, entsprechend die äußere Buchausstattung und der Druck. J. W.

Tipografia de la Revista de Archivos, Madrid.

La musica andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger por Julian Ribera. Fasciculo 1: 130 cancione stranscritas del Manuscrito del Arsenal, del de Saint Germain des Prés y del 844 de la Biblioteca Nacional de Paris. 1923. 31 S. Text und 73 S. Musik. 8°.

Verf. weist die Berührungsmöglichkeiten der spanischen und französischen Kultur auf und folgert aus fraglosen rhythmischen Übereinstimmungen der Gesänge der Troubadours und Trouvères mit den cantigas, daß sich erstere der Vortragsweise der letzteren unterwerfen. Dies sei zugegeben. Die von ihm für die cantigas aufgestellten

Interpretationen halten aber, wie ich bereits in meiner Besprechung der cantigas betont habe, vor der Kritik nicht stand. Hier wie dort läßt er seiner Fantasie stark die Zügel schießen. J. W.

Drei Masken-Verlag, München.

Richard Wagner. Vorlesungen, gehalten an der Universität zu Wien von Guido Adler. Zweite durchgesehene Auflage. 1923. XII und 383 Seiten. 8°.

Adler's Werk sucht objektiv dem Schaffen Wagner's gerecht zu werden und seine ganze Persönlichkeit historisch zu erfassen. Der Erfolg bestätigt ihm voll und ganz das Gelingen seiner Absicht. Seine leidenschaftlose Sprache steht zwar im striktesten Gegensatz zu dem Überschwang des Bayreuther Lagers, ist aber um so eindringlicher und zweckdienlicher. Die Ausstattung der neuen Auflage, die sich nur unwesentlich von der ersten unterscheidet, ist würdig; leider ist der mehrfach vorkommende Druckfehler stilo übersehen worden. J. W.

Oskar von Riesemann. Monographien zur russischen Musik. Erster Band: Die Musik in Rußland von Glinka, Michael Iwanowitsch Glinka, Alexander Sergejewitsch Dargomyshski, Alexander Nikolajewitsch Sseroff. 1923. XVI und 463 Seiten Text, sowie 29 Seiten Musik. 8°.

Verf. ist der musikwissenschaftlichen Welt bereits durch seine Schrift „Die Notationen des altrussischen Kirchengesanges" bekannt. Im vorliegenden Buche macht er den Versuch, bei einem breiteren Publikum für besonders wertvolle Typen der russischen Musikgeschichte Verständnis zu gewinnen. Den Boden ebnet er mit einer kurzen Schilderung dessen, was sich bis zur Zeit Glinka's als bedeutungsvoll aus der russischen Musikentwicklung heraushebt, das ist die russische Kirchenmusik mit ihren hochstehenden Chören, in denen leider auf Virtuosität zu viel Wert gelegt wurde, das besonders stark ausgebildete Volkslied und die Hornmusiken. Die Oper, die nach der Zeit Peters des Großen einsetzt und zuerst mit fremden Kräften operiert, unter denen nur Galuppi, Traëtta, Paisiello, Araja, Naupach, Starzer und Sarti genannt seien, gewinnt nach dilletantischen heimischen Leistungen eines Wolkow, Fomin, Matinski erst mit Glinka Höhe. Ihm und Dargomyshski gelten die ersten beiden Monographien. In ihnen wird auf die charakteristische Darstellung der beiden Persönlichkeiten mit Herausarbeitung ihres besonderen Wertes für die Entwicklung der russischen Nationaloper aller Nachdruck gelegt. Die Musik als solche wird nur mit wenigen aber treffenden Worten berührt. Glinka wird als der größere Lyriker, Dargomyshski als der größere Dramatiker gefeiert. Ihnen wird als dritter der für das russische Musikschaffen in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bedeutungsvolle Wagner befreundete Sseroff angereiht, der als Schriftsteller wie als Musiker Wertvolles leistete.

Das ganze Buch ist eine erfreuliche Erscheinung, wenn auch nicht unbemerkt bleiben soll, daß ihm eine gewisse Flüchtigkeit anhaftet, die in doppelter Wiederkehr derselben Gedanken, in Versehen und Druckfehlern erkennbar wird. So ist das Todesjahr Sarti's bald als 1801, bald als 1802 angegeben, im Zwischentitel Sseroff ein falscher Vorname beigelegt, Namen wie Vincenzo Martin falsch geschrieben, Texte wie Benedetta sia la madre falsch citiert. J. W.

Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, herausgegeben von Carl Stumpf und E. M. v. Hornbostel. Dritter Band: Georg Schünemann: Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland. Mit 434 in deutschen Kriegsgefangenenlagern gesammelten Liedern. Zugleich Band X der kulturhistorischen Reihe der Schriften des deutschen Ausland-Instituts, herausgeg. von Prof. Dr. Walter Goetz in Leipzig und Prof. Dr. Julius Ziehen in Frankfurt a. M. 1923. XII und 446 Seiten. 4°.

Verf. hatte bei den phonetischen Aufnahmen in den Gefangenenlagern Gelegenheit das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland aufs eingehendste zu studieren. Meist Oberhessen waren es, die das Manifest Katharinas der Zweiten im 18. Jahrhundert als Siedler ins Land gerufen hatte. Fest hielten sie an Sprache und Sitte. Ihre Lieder haben sie im Wolgagebiet, Südrußland, Sibirien und der Petersburger Gegend reiner bewahrt als in Livland, Kurland, Litauen, Polen, Wolynien, wo sie dem Einfluß der nordischen Musik nicht Stand zu halten vermochten. Auf erstere griff daher Sch. bei seinen Untersuchungen vornehmlich zurück. Er erkannte sofort die wissenschaftliche Bedeutung des teils nach dem Gehör, teils mit Hilfe des Phonographen aufgezeichneten Materials und konnte feststellen, daß Lieder des 16. bis 18. Jahrhunderts, die in der alten Heimat bereits verklungen sind, hier noch ein Leben führen und daß unter dem

Einfluß der russischen Umgebung ein Hang zur Sentimentalität und damit im Zusammenhang ein Streben nach Kolorierung, die der Stimmung des Augenblicks folgt, in die Liedmusik ihren Einzug hielt und der Sinn für das Kleinleben der Motive geweckt wurde.

Die wertvolle Einleitung, die methodisch das Liedmaterial untersucht, zeigt, wie allmählich die Lieder textlich und melodisch zersungen worden sind, wie Unfähigkeit und Vergeßlichkeit der Sänger von manchen Melodien nur Motive weniger Takte übrig ließen, die hin und her gewendet, variiert, koloriert, mit Bindungen und Verschleifungen versehen wurden, wie überhaupt die Diminution eine gewaltige Rolle in dieser Volkskunst spielt, und wie gar Teile aus verschiedenen Liedern vermischt wurden. Parallelen mit der Diminutionspraxis der älteren Zeit werden aufgewiesen. Im übrigen lernen wir Verlagerung von Melodieschritten kennen. Untersuchungen werden angestellt über die Verwendung von Intervallschritten und der überwiegende Gebrauch der Sekundschritte errechnet. Verf. zeigt, wie melodisch wichtige Stellen verstärkt, abgesungene Melodieteile durch selbständige Partikel ersetzt, verschiedene Fassungen zusammengesungen, Rhythmen gedehnt, Notpausen eingeschoben, Melodien abgerissen werden, wie Taktänderungen und Taktwechsel eine Rolle spielen. Kurz, wir gewinnen einen tiefen Einblick in das Melodieschaffen dieser versprengten deutschen Volksteile und z. T. des Volkes überhaupt. Auch auf eine gern verwendete Zweistimmigkeit, die besonders die Intervalle von Terz und Quinte betont, fällt einiges Streiflicht.

Die Sammlung selbst erweitert unsere Liedkenntnis wesentlich. Sie gewinnt besonderen Wert durch die Mitteilung verschiedener Fassungen der gleichen Lieder aus verschiedenen Kolonien. Die Lieder duften zum Teil stark nach der Scholle und lassen an Natürlichkeit nichts zu wünschen übrig. Neben geistlichen Liedern macht sich das erotische Element ziemlich breit. Das Werk verdient eingehendstes Studium und der Verfasser aufrichtigen Dank. J. W.

Musikalische Stundenbücher. E. T. A. Hoffmann, Klaviersonate cis-moll. Andante aus der F dur-Sonate. Herausgegeben und eingeleitet von Dr. Gerhard von Westermann. 1921. XXI und 32 Seiten. 8°.

Die Ausgabe läßt den Grad von Sorgfalt vermissen, der sonst die Veröffentlichungen des Verlages auszeichnet. Gleich die Einleitung macht mit ihren inhaltlichen Wiederholungen einen zerfahrenen Eindruck. Richtig betont ist, daß der Musiker H. an Bedeutung nicht mit dem Dichter in Vergleich zu stellen ist, daß aber ohne die Musik sich H. kaum zu jener literarischen Bedeutung erhoben haben würde, die er als romantischer Dichter genießt. So originell er als Schriftsteller ist, so wenig ursprünglich tritt er uns als Musiker entgegen. Seine bedeutendste musikalische Leistung ist seine Oper Undine. Aber auch sie vermag uns nicht mehr ernstlich zu fesseln. Ähnlich geht es seiner Klaviermusik, die an und für sich durch die mitgeteilte cis-moll-Sonate und das Andante (F dur) gut charakterisiert wird. Die vielen Druckversehen sind zu bedauern. Die Revision scheint unter dem Einflusse der Gesamtausgabe von Dr. Gustav Becking erfolgt zu sein. J. W.

Musikalische Stundenbücher. Luise Reichardt, Ausgewählte Lieder. Herausgegeben und eingeleitet von Gerty Rheinhardt. 1922. XVII und 39 Seiten. 8°.

Wenn auch in den Liedern nicht gerade ein bedeutendes Talent zu Worte kommt, so interessieren sie doch als liebenswürdige Schöpfungen der Tochter Johann Friedrich Reichardt's. Die Einleitung rückt die Persönlichkeit des Komponisten in das rechte Licht. Wenn ihr Großvater Franz Benda aber als Singspielkomponist angesprochen wird, so ist dies weit gefehlt. Interessant ist es, über ihre Bemühungen um Händel in Hamburg zu hören. Die Ausgabe ist im allgemeinen einwandfrei. Auf ein paar Druckfehler der Singstimme im 5. und 8. Takt von Nr. 1 sei besonders aufmerksam gemacht. J. W.

H. Wolfgang v. Waltershausen: Orpheus und Euridice. 1923. 171 S. 8°.

Dieses kleine gutgeschriebene Buch entspricht nicht ganz den Erwartungen, die man an Bücher einer Serie „Musikalische Stillehre" stellen kann, denn man wird darin vergebens nach einer eingehenderen Behandlung des musikalischen Stiles des Gluckschen Werkes suchen. Dafür gibt es aber in anderer Hinsicht Vortreffliches für den Laien sowohl als auch für den Gelehrten. In der Behandlung über die Entwicklung Gluck's bietet sich dem Verfasser Gelegenheit zu zeigen, daß er die neuere Gluck-Literatur beherrscht und daß er sein Wissen in klarer und geistreicher Sprache mitzuteilen vermag. Ebenfalls sind die Kapitel über die Beziehungen der Orpheusmythe zu dem Libretto von Calsabigi und die Anmerkungen zu einer vergleichenden Analyse der Wiener- und Pariser Partitur sehr belehrend. Torben Krogh.

Hugo Gebers Förlag, Stockholm.

De största märkesmännen. Band V: Beethoven av Tobias Norlind. Andra upplagan. 87 S. 8⁰. — Band XVI: Wagner av Tobias Norlind. 116 S. 8⁰.

Schlichte Lebensbilder, die sich an die breitere Masse der Gebildeten wenden. J. W.

J. Engelhorns Nachf., Stuttgart.

Richard Wagner, Schriften über Beethoven. 1923. 295 S. 8⁰.

Es ist bekannt, wie Wagner sich an den späten Beethoven anschließt und nachdrücklich zu ihm bekennt. Seine Schriften über diesen Großmeister sind wertvolle Dokumente, deren Kenntnis auf breitestes Interesse stoßen muß. Eine dankenswerte Sonderausgabe von R. Sternfeld liegt bereits seit Jahren in Breitkopf & Härtel's Musikbüchern vor. Auch dieser inhaltlich etwas abweichende Band dürfte seinen Kreis finden. J. W.

Deutsche Verlags-Anstalt und Schuster & Löffler, Stuttgart-Berlin-Leipzig.

Johann Strauß. Ein Wiener Buch von Ernst Decsey mit 25 Bildern. 1922. 298 S. 8⁰.

Ein lebendig geschriebenes Buch. Kräftiges Licht fällt auf Johann Strauß den älteren, dessen Bedeutung für den Sohn mit Recht betont wird. Des Vaters scharfgeschnittene enge Melodien bilden die Voraussetzung für die weitausgespannten melodischen Bogen des Sohnes, der sich bewußt an den Vater anschließt. Seine Tanzweisen, allen voran die blaue Donau, werden als geniale Würfe anerkannt, die mit Recht die Bewunderung bedeutendster Musiker wie Wagner, H. v. Bülow, Brahms gefunden haben. Ausgezeichnet durchgeführt sind die Charakteristiken der Mutter und der Brüder Josef und Eduard. Überhaupt ist es eine besondere Begabung D's, mit wenigen Worten Kolorit zu schaffen, mit wenigen Strichen Persönlichkeiten scharf zu zeichnen. Keine öde Aneinanderreihung von dürren Tatsachen, alles wirkt sich lebensvoll aus. Die Heranziehung des Wiener Operettenschaffens von Offenbach, Suppé, Millöcker gibt für Strauß' Operettenwerk erst den richtigen Hintergrund ab. Liebevolles Verständnis für den feinfühligen genialen Musiker spricht aus jeder Zeile. J. W.

Eduardo Castells, Valls-Cataluña.

Felipe Pedrell, Cancionero musical popular español. Tomo cuarto. 22 Seiten Text und 149 Seiten Musik.

Leider konnte ich die ersten drei Bände des Werkes nicht erhalten. Der vierte gibt aber darüber Aufschluß, daß es Pedrell darauf ankam, den volkstümlichen Einschlag in der spanischen Kunstmusik nachzuweisen. Was er hier vorlegt, sind Musiken zu Komödien von Calderon, Tänze und Lieder. Meister kommen zum Wort, von denen bisher wohl nur die heimische Musikgeschichte Kenntnis genommen hat, wie Patiño, Peyró, Juan Hidalgo, Joseph Bassa, Manuel Correa, Seb. Duron, Manuel de Villaflor, Juan de Navas, Joseph Maria, Antonio Literes, Guillermo Ferrán, Esteve y Grimau, Laserna. In weiteren Kreisen bekannt sind allein die Guitarristen Guerau und Gaspar Sans. Wir lernen eine tüchtige Kleinkunst schätzen. J. W.

Verlag Hölder-Pichler-Tempsky A.G. Wien/G. Freytag G. m. b. H./Leipzig.

Prof. Dr. Luitpold Griesser, Nietzsche und Wagner. Neue Beiträge zur Geschichte und Psychologie ihrer Freundschaft. 1923. 406 Seiten.

Die Absicht des Verfassers geht augenscheinlich dahin, der so oft erneuerten Erörterung über das Tatsächliche und Psychologische an der Freundschaft und Entzweiung von Nietzsche und Wagner eine abschließende Behandlung zuteil werden zu lassen. Er bemüht sich ersichtlich, so objektiv wie möglich zuwerke zu gehen; aber gewisse Hindernisse liegen in seiner Person.

Ohne daß ich Näheres über den Autor wüßte, ist es mir nach der ganzen Eigenart seiner Schrift unzweifelhaft, daß er ein philosophisch gebildeter Philologe ist. Er hat das Biographische wie das Philosophische an Nietzsche genau studiert und ist zu einer Grundauffassung über ihn gelangt, aus der sich ihm alles Tun und Denken Nietzsche's erklärt (S. 382): „die Altertumswissenschaft, soll sie wirklich befruchtend auf die Neugestaltung unseres Lebenswerkes wirken, müsse sich von jeder Beeinflussung durch die herrschende Theologie, respektive das Christentum emanzipieren“. Daraus, daß Nietzsche anfangs in Wagner den stärksten Helfer zur Neugestaltung unserer Kultur im Sinne dieses Ideals gesehen und sich dann enttäuscht gefunden habe, sei erst die Freundschaft Nietzsche's für Wagner und dann deren Auflösung entstanden.

Diese Lösung ist so klar und einfach, daß sie schon an und für sich stutzig machen muß. Man kann von vornherein nicht erwarten, daß so fein und vielseitig reagierende psychische Organismen, wie diejenigen Nietzsche's und Wagner's, ausschließlich von einem einzigen Antrieb beherrscht worden seien. In der Tat konnte der Verfasser zu diesem Ergebnis nur gelangen, weil er Wagner so fern steht, wie Nietzsche nahe. Es ist mir nicht zweifelhaft, daß der Verfasser nicht nur kein Musiker, sondern nicht einmal ein ernstlicher Musikliebhaber im höheren Sinne des Wortes ist. Sonst hätte er nicht z. B. (S. 229 f.) Wagner's „unendliche Melodie" so gründlich mißverstehen können, wie er es getan hat — ganz abgesehen von einer ästhetischen Wertung, die doch immer erst richtiges Verständnis voraussetzt —; sonst hätte er nicht (S. 232) von Wagner's „Ring" sprechen können als „dem einzigen Werke des Meisters, in dem seine Theorie des Leitmotivs sozusagen zum Prinzip erhoben ist", und er hätte nicht (S. 390) einem anderen Autor nachschreiben dürfen, daß im „Tristan" die Harmonie „weder Dur noch Moll" sei. Es zeugt von vollkommenem Unverständnis der künstlerischen Absichten Wagner's, wenn seiner Musik vorgeworfen wird, sie sei ohne den Text unverständlich, da es ja gerade der Absicht Wagner's und seinen Anschauungen entsprach, daß weder die Dichtung ohne Musik, noch die Musik ohne Dichtung ein vollkommenes Ganzes sein solle.

Es würde zu weit führen, derartige Einzelheiten noch weiter aufzuzählen und zu erörtern. Aber so viel ist klar, daß der beste Wille zur Objektivität nichts nützen kann, wenn die Voraussetzungen für ihre Betätigung fehlen. So kommt es denn, daß auch Wagner's menschliche Persönlichkeit einer einseitig absprechenden Beurteilung nicht entgeht. Es kann hier nicht Wagner's menschlicher Charakter grundsätzlich diskutiert werden; aber wie man sich auch dazu stellen möge, so ist keine Berechtigung vorhanden, jede Äußerung und jede Handlung Wagner's im Sinne eines schrankenlosen Egoismus zu deuten, wo dies nur irgendwie in sie hineingelegt werden kann. Selbst im Tatsächlichen entfernt sich der Verfasser zu wiederholten Malen von den Angaben Glasenapp's, der gerade im Tatsächlichen sehr zuverlässig zu sein pflegt, mag man auch seine Auffassung und Beleuchtung des Tatsächlichen oft einseitig finden. Solche Abweichungen hätten zumindest hervorgehoben und begründet werden müssen. Es ist an einigen Stellen deutlich zu bemerken, wie sich der Verfasser seiner Verpflichtung erinnert, auch Wagner Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, während seine Grundeinstellung ihm gegenüber auf Abneigung beruht. Daran ändert der Umstand nichts, daß er zu dem Ergebnis kommt, eine „Schuld" an der Auflösung der Freundschaft sei weder Wagner noch Nietzsche beizumessen, sondern es sei geschehen, was habe geschehen müssen.

Unbeschadet aller dieser Einwendungen ist Griesser's Buch in vielen Hinsichten interessant. Seine Auseinandersetzungen mit verschiedenen Autoren, die über Nietzsche vom Standpunkt der Psychopathologie geschrieben haben, seine Ausführungen zu der, von einigen Seiten aufgestellten Behauptung einer unglücklichen Liebe Nietzsche's zu Cosima Wagner, oder zu der Ansicht, Nietzsche sei homosexuell veranlagt gewesen, sind lesenswert, wie noch manches andere, mag man sich sachlich wie immer dazu stellen. Und besonders wohltuend berührt es, daß der Verfasser nicht im Kleinkram gehässiger Behauptungen von hüben und drüben stecken bleibt, sondern sich bemüht, den ganzen Fall Nietzsche-Wagner in einen weiten kulturhistorischen Zusammenhang zu stellen, den Dionysos-Gedanken Nietzsche's in fortschreitender Entwicklung aufzuzeigen von Goethe — wobei ihm allerdings das Unglück passiert, das Pandora-Fragment mit dem Prometheus zu verwechseln —, Beethoven (IX. Symphonie), Wagner's „Tristan" zu Nietzsche und weiterhin zur modernen Lyrik (Dehmel). Für mich hat dieser Versuch manches Gewaltsame an sich; es ist aber immer erfreulich, wenn ein Autor nicht in seinem Stoffe untergeht, sondern sich auf seine Weise darüber zu erheben versucht.

Rudolf Cahn-Speyer.

Julius Zwißlers Verlag, Wolfenbüttel.

Walter Rein, Deutsche Lieder vergangener Jahrhunderte für 3 Stimmen in polyphonem Satz. Heft 1 und 2. 33 und 32 Seiten 8º.

Verfasser stellt sich in diesen für 2 Soprane und Alt angelegten, aber auch von Männerstimmen, ja sogar unter Mitwirkung von Instrumenten ausführbaren Bearbeitungen von köstlichen volkstümlichen Liedweisen des 15. bis 18. Jahrhunderts auf den Boden des Bachschen Chorsatzes und sucht mit Glück durch Verwendung von Neben- und Durchgangsnoten Fluß der Stimmen und durch motivische Verknüpfung gediegene Faktur zu gewinnen. Seine Stimmen sind, wie in der ältesten Zeit der Kontrapunktik, selbständig geführt, prallen dadurch aber auch nicht selten hart aufeinander; im allgemeinen wird großer klanglicher Reiz erzielt. Wer allerdings vor Quintenparallelen, offenen, die nur durch Stimmenkreuzung nach altem Muster vertuscht, und verdeckten, vor Quartsextakkorden auf gutem Taktteil, von Dissonanzen ganz zu schweigen, Scheu trägt, bleibe lieber der Sammlung fern. Ein ewig junges, frisches Liedmaterial ist damit den Chören in neuer interessanter Gestaltung zugeführt. J. W.

Namen- und Sachregister des fünften Jahrgangs

zusammengestellt von Walter Lott

Referenten der Neuerscheinungen

Cahn-Speyer, Rud. (Wandrey, C) 266 — (Grießer, L) 339

Krogh, Torben (Grunsky, K.) 266 — (Hasse, M.) 266 — (Engländer, R.) 336 — (Waltershausen) 338

Lott, Walter (Vonhof, Karl) 264 — (Sigl, M.) 270

Mersmann, Hans (Rutz, O.) 78 — (Mincoff-Marriage, E.) 178 — (Erpf, H.) 179 — (Schenker, H.) 272

Morgenroth, Alfr. (Sachs, C.) 334

Noack, Elisabeth (Kumm, F. A.) 75 — (Goldmark, K.) 80 — (Prosniz, A.) 271

Reipschläger, Erich (Grunsky, Karl) 263 — (Steidel, M.) 265 — (Istel, E.) 267

Sachs, Curt (Closson, E.) 75 — (Friedländer, E.) 75 — (Erpf, H.) 76 — (Teßmer, H.) 76 — (Bie, O.) 77 — (Werner, H.) 79 — (Schlosser, J.) 184

Schneider, Max (Wolf, Joh.) 262

Seiffert, Max (Harms, G.) 179 — (Ramin, G.) 180

Wolf, Joh. (Hasselberg) 74 — (Josquin des Prés) 74, 262 — (Meyer, Wilh.) 75 — (Schmidt, Leop.) 75 — (Zademack, F.) 75 — (Hellinghaus, O.) 76, 263 — (Norges Musikhistorie 1921) 76 — (Bachs Matth. Pass. Faks.) 77 — (Boghen, F.) 77 — (Jöde, F.) 77, 272 — (Tepp, M.) 77 — (Musik im Haus) 78, 183 — (Brieslander, O.) 78 — (Musikalische Volksbücher Spemann) 79 — (Die Musik, Zeitschr.) 80 — (Stefan, P.) 80 — (Dichter u. Bühne) 176 — (Sondheimer, R.) 176, 334 — (Idelsohn, A. Z.) 178 — (Sachs, C.) 178 — (Sammelbände für vergl. Musikw. Bd. I) 181 — (Schering, A.) 181—263 — (Stahl, W.) 181 — (Suhr, W.) 181, (Bosse, G.) 183 — (Denkmäler d. Tonk. in Oesterreich) 184 — (Ophuls, G.) 262 — (Pfohl, F.) 263 — (Fleischer, O.) 264 — (Aarbog for Musik, Jahrg. 1) 265 — (Heinrichs, G.) 265 — (Klemetti, H.) 265 — (Singer, S.) 266 — (Becking, G.) 267 — (Bücken, E.) 267 — (Dette, A.) 267 — (Linnemann, R.) 267 — (Ribera, J.) 268, 336 — (Norken, G.) 271 — (Schiedermair, L.) 270 — (Moser, H. J.) 271, 336 — (Unter der Linde) 271 — (Schnerich, A.) 272 — (Welleß, E.) 272 — (Gennrich) 335 — (Jeppesen, K.) 335 — (Müller-Blattau, Küsel) 335 — (Scheidt, S.) 335 — (Helms u. Blasche) 336 — (Wild, E.) 336 — (Adler) 337 — (O. von Riesemann) 337 — Schünemann, G.) 337 — (Rheinhardt, G.) 338 — (Westermann, E. v.) 338 — (Decsey, E.) 339 — (Norlind) 339 — (Pedrell, F.) 339 — (Wagner, R.) 339 — (Rein, W.) 340

Ausgegeben im Januar 1924.

Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich: Professor Dr. Johannes Wolf, Berlin-Friedenau, Beckerstraße 2, an den alle Sendungen zu richten sind.